Der Humor in der Gestaltenwelt Barries als Ausdruck seines Weltgefühls

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

RAY MUNDELL
aus Broxburn/Schottland.

Marburg-Lahn 1938
Druckerei Hermann Bauer

Als Dissertation angenommen am 15. Juli 1936.
Berichterstatter: Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 1936.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.
Dekan: Professor Dr. phil. Fr. Taeger.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung 1

I. Teil:

1. Humor als Lebensgefühl in der Literatur 8
   a) Allgemeine Gefühlsgrundlagen 8
   b) Besondere menschliche Eigenschaften 11
2. Das Komische 12
   a) Objektiver Charakter der Bergsonschen Theorie 12
   b) Inkongruenz- und Degradationstheorie 13
   c) Jean Pauls Erklärung des Komischen 13
   d) Verhältnis des Komischen zum großen Humor 14
3. Praedisponiertheit Barries zum Großen Humor . . . 14
   a) Psychologische Vorbetrachtung 14
   b) Die Bedeutung der I_1-Imigination für das Zustandekommen des Humors 14
   c) Das ewige Kind bei Barrie als Offenbarung der Barrieschen I_1-Imagination 15
4. Begriff der "grave elfishness" als Kennzeichen der Barrieschen Eigenart 16

II. Teil:

1. Der Humor im Werden 17
   a) Jugendliche Hemmungen in "Auld Licht Idylls" und "A Window in Thrums" 17
   b) "Auld Licht Idylls" als Musterbeispiel für die jugendliche Schaffensperiode 18
   c) Überwindung der jugendlichen Hemmungen, dargestellt an "The Courting of T'nowhead's Bell" 23
   d) Die übrige Thrumsliteratur 25

III. Teil:

Der große Humor 28
   a) In der Schilderung der Muttergestalt 28
      1. In a Window in Thrums 28
      2. In Margaret Ogilvy 31
   b) In der Schilderung der jugendlichen Gestalt 33
      1. In Sentimental Tommy und Tommy and Grizel . . . 33
      2. In The Little White Bird 40
      3. In Peter Pan 42
   c) Positive Wirkung der kindlich geprägten Phantasie bei Erwachsenen 46
      1. In The Old Lady shows her Medals 46
      2. In der Beziehung der Old Lady zu Mary Rose . . . 47
   d) In der Schilderung der Männergestalt 48
      1. What Every Woman Knows 50
      2. The Twelve Pound Look 51
      3. In Mr. Darling des Peter Pan 53
   e) In der Behandlung des Eheproblems 54
      1. Dear Brutus 54
   f) In der Behandlung des modernen sozialen Problems . . . 60
      1. The Admirable Crichton 60

IV. Teil:

Zusammenfassung 66

Quellen und Literatur.

1. Quellen.

Aus den Gesamtwerken in der Ausgabe von Hodder und Stoughton, London, 1929 die folgenden:

Barrie, J. M.: Auld Licht Idylls.
— — A Window in Thrums.
— — When a Man's Single.
— — Margaret Ogilvy.
— — The Little Minister.
— — The Little White Bird.
— — Peter Pan.
— — What Every Woman Knows.
— — The Old Lady Shows her Medals.
— — The Twelve Pound Look.
— — Dear Brutus.
— — Mary Rose.

Aus der Ausgabe Cassell und Co., London, New York:

— — Toronto, (ohne Jahr).
— — Sentimental Tommy.
— — Tommy and Grizel.

Aus Student's Series, Tauchnitz, Leipzig, 1931:

— — The Admirable Crichton.

2. Literatur.

Baldwin, S.: This Torch of Freedom, Ldn. 1935.
Braybrooke, P.: J. M. Barrie, Ldn. 1924.
— — Philosophies in Modern Fiction, Ldn. 1929.
Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen, Cöthen 1921.
— — Neuenglische Stilistik, Leipzig 1933.
— — Kolleg 1936 SS. Germanische Kultur und Poesie im Spiegel der angelsächsischen Literatur.
— — Englisches Volkstum und englische Sprache in: Handbuch der Englandkunde, Frankfurt/M. 1928.
Ewald, W.: Der Humor in Chaucers Canterbury Tales, Halle 1911.
Bergson, H.: Le Rire, Paris 1900.
Ehrlich, J. R.: Der Humor Shakespeares, Wien 1878.
Greig, J.: Laughter and Comedy,
Höffding, H.: Humor als Lebensgefühl, Leipzig u. Berlin 1918.

Meyer, H.: Das Komische bei Meredith, Diss. Marburg 1922.
Moult, T.: Barrie, Ldn. 1928.
Harrington, J. M.: Barrie, The Story of a Genius, Ldn. 1921.
Meredith, G.: Essay on Comedy,
Lipps, T.: Komik und Humor, Leipzig 1922.
Nicoll, A.: Introduction to Dramatic Theory, Ldn.
Priestley, J.: English Humour, Ldn. 1933.
Renier, G. J.: The English: Are They Human? Leipzig 1932.
Richter, J. P.: Vorschule der Aesthetik, Hamburg 1804.
Stoll, E. E.: The Comic Method in Shakespeares Studies, New York 1927.
Richter, H.: Der Humor bei Shakespeare Sh.-Jahrb. Jgg. 45, 1909.
Roetschi, R.: Der aesthetische Genuß des Komischen, Bern 1914.
Schuhmacher, E.: Einheit und Totalität bei Wordsworth, Diss. Leipzig 1930.
Ulrici, H.: Über Shakespeares Humor, Shakespeare Jahrbuch, Jgg. 6, 1891.
Williams, H.: Modern English Writers, London 1918.
Ward, A. C.: Twentieth Century Literature, Ldn. 1928.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555610_0100

Einleitung.

Das Verständnis und die Würdigung eines literarischen Kunstwerkes setzt viel mehr voraus als die bloße Fähigkeit, über seine technische Vollkommenheit oder Unvollkommenheit urteilen, und dieses Urteil wissenschaftlich begründen zu können. Kunst und Leben sind aufs engste verknüpft und der, der ein Kunstwerk in seinem wahren Wert erfassen will, kann nicht bloß mit dem Verstand vorgehen, sondern er muß im tiefsten Grunde seiner eigenen Seele derart angelegt sein, daß er das, was den Inhalt des Werkes ausmacht, auch hätte erleben können. Er muß sich eine eigene Vorstellung gebildet haben, was es mit dem Leben auf sich hat, um darüber urteilen zu können, inwiefern ein Dichter der letzten Probleme des irdischen Daseins in seinem Verhältnis zu dem Geheimnisvollen, uns Verborgenen, innegeworden ist und ihnen Gestalt geben kann; sei es in der Form der dichterischen Gedanken oder in der Form der Menschen- und Charakterschilderung.

Die letzte Wirklichkeit kann entweder in der Idee erlebt werden, dann wird die Intuition, die mit einem Blick den großen Zusammenhang, in den sich alles hineinfügt, erfaßt, zur höchsten Lebensoffenbarung; oder der menschliche Charakter in seinen Problemen und Konflikten wird unmittelbar zum Gegenstand des dichterischen Schaffens. Aber das, was das Wesen eines großen Dichters ausmacht; das, was auch der Kritiker besitzen muß, ist der Sinn für die Ganzheit, für das alles Umfassende, was alle Einzelheiten in sich begreift und durch sie hindurchleuchtet. Joseph R. Ehrlich sagt in seinem Aufsatz „Der Humor Shakespeares", „je höher ein Mensch im Geiste steht, desto höher überragt sein Denken sein Tun: desto mehr erkennt er die Unzulänglichkeit seiner Lebensformen für das, was ihn in der Tiefe erfüllt, beseelt, begeistert. Jeder bessere Mensch ist etwas Höheres, als er vorstellt . . . . Die vollständige Harmonie der ästhetischen, bloß angeschauten Natur mit der inneren, bloß zu empfindenden Natur ist es, was man Ideal nennt, was nirgends aufzufinden ist."[1] Das reine Ideal *ist* nirgends aufzufinden, aber jeder Mensch trägt eine Ahnung davon in sich, und dieses Ahnen zu vertiefen und zu klären, ist die Aufgabe aller Kunst. Nur dadurch kann ein Kunstwerk Widerhall in uns finden.

In den Romanen und Dramen, mit denen sich diese Arbeit befaßt, ist zu untersuchen, wie das Ideal in der Schilderung von Charakteren Ausdruck findet. Nun taucht die Frage auf, was das ist, was Charakter ausmacht, welche geheimnisvollen Triebe und In-

1) Joseph Ehrlich, „Über Shakespeare's Humor", S. 3—4.

stinkte im Handeln eines Menschen sich offenbaren; ferner was das ist, was allen Menschen gemeinsam ist, was wir infolgedessen als das „Un-endliche" bezeichnen können, und was wir sofort in anderen Menschen, sei es in der Wirklichkeit oder in der Kunst, als ewig und wahr empfinden, weil es die innerste Saite in uns berührt und zum Mitschwingen bringt.

Die Art der schriftstellerischen Darstellung hängt aber damit zusammen, was der Dichter für ein Lebensgefühl hat. Nun möchte ich versuchen zu beweisen, daß der Humor als Lebensgefühl auch zur Grundlage der wahren Kunst werden kann. Das tragische Leiden, oder das ruhige, beschauliche Denken sind vielleicht noch höhere Formen der Lebenserfassung, aber gewiß ist es, daß auch aus dem großen Humor, wie wir ihn verstehen werden, Schöpfungen hervorgehen können, die das erfüllen, was wir oben als höchste Forderung für die Kunst aufstellten.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist, zu untersuchen, inwiefern die Werke Barrie's von einer Grundstimmung ausgehen, die wir als „Humor" bezeichnen; insofern das Komische, wodurch er seine Gestalten darstellt, der direkte Ausdruck seiner humoristischen Sinnesart ist; mit anderen Worten, ob bei Barrie Ausdrucksform und Erfahrungsinhalt, die subjektive Einstellung des Verfassers zu Welt und Menschheit und die Mittel seiner Kunst eine Einheit bilden. Durch diese Einheit unterscheidet sich die komische Wirkung der Werke solcher Dichter wie Barrie von anderen Dichtungen, in denen das Komische nur als literarisches Mittel verwandt wird.

I. Teil:

1. Humor als Lebensgefühl in der Literatur.

a) Allgemeine Gefühlsgrundlagen.

Um das Wesen des Humors zu verstehen, müssen wir das Leben und die Menschheit in ihrer Mannigfaltigkeit als Ausgangspunkt nehmen. Das Leben ist weder Tragödie noch Komödie, sondern eine verwirrende Mischung von beiden. Es geht durch das Leben hindurch eine innere Spannung, die auf der Gegensätzlichkeit der Weltkräfte und des menschlichen Erlebens beruht; und auf das Verstehen oder Lösen dieser Spannung richtet sich, bewußt oder unbewußt, je nach ihrer Beschaffenheit, das Streben der lebenden Menschheit. Immer wieder stößt der betrachtende, lebensbewußte Mensch gegen zwei scheinbare unversöhnliche Urprinzipien, die in ewigem Kampf und ewigem Wechsel einander gegenüberstehen. Aber immer wieder richtet sich sein Suchen auf ein weltordnendes Prinzip, das er zu ahnen glaubt, von dem alles Gegensätzliche Bestimmung und Sinn empfängt. Aber ob sein *Suchen* tatsächlich zu dem *Glauben* an *ein* Urprinzip führt, hängt von dem Einzelnen ab.

Bei den allergrößten Menschen, die ihr Erlebnis in Worten

haben ausdrücken können, können wir die Entwicklung eines werdenden Weltgefühls mitdurchmachen; zunächst das allmähliche Innewerden der Problematik und Gegensätzlichkeit des Daseins, dann der oft verzweifelte Versuch, sich über sich selber und sein Erleben klarzuwerden; das heißt zum Ursprung der Vielseitigkeit und Problematik der Welt vorzudringen. Der Ausgang dieses Kampfes ist verschieden. Manche geben ihn auf, bevor ihnen das Ganze in all seiner Größe bewußt geworden ist; sie lassen das Leben einfach über sich ergehen; sie haben die Vielspältigkeit des Daseins einfach nicht erlebt. Auf der anderen Seite lassen sich manche von der Größe des Rätsels überwältigen. Eine Versöhnung ist ihnen unmöglich, weil sie die Welt als Zweiheit, in sich gegenseitig ausschließenden Urgegensätzen erleben. Aber andere gehen aus diesem Kampf mit einem neuen, klaren Lebensstandpunkt hervor. Nicht daß sie zu einer allumschließenden Synthese des irdischen Lebens gekommen wären: denn das Rätsel des Lebens bleibt unlösbar, die Urkraft, die der Welt den Anstoß gegeben hat, bleibt ein Geheimnis. Aber schon die Erkenntnis der Unlösbarkeit des Rätsels, vereinigt mit der Ahnung von einem unbegreiflichen All-Einen, ist bedeutsam für das dichterische Schaffen. Sie erkennen gerade im Spiel der Gegensätze und in der dadurch erzeugten Spannung das Wesen der menschlichen Realität. Aus dem Fragenden ist ein Einverstandener, ein Vertrauender geworden, der sich in den großen Zusammenhang des Lebens hineingehörig fühlt. Dieses Ergebnis ist nur zu begreifen aus einer synthetischen *Kraft* im *Innern* des Menschen, die zwar nie zu einem Endresultat führt, aber ständig in der Richtung darauf hin wirksam ist; d. h. jede neue, sich erhebende Antithese wieder in neuer Synthese zu versöhnen strebt.

Nun ist dieser errungene Lebensstandpunkt von der größten Bedeutung für das Entstehen des Humors. Denn das, was von allem Gefühl gilt, gilt auch vom Humor. Der Drang nach Synthese, der sich in diesem Weltgefühl kundtut, kann sich nach zwei Richtungen äußern. Auf der einen Seite führt er dazu, sich in das Große und Gute zu vertiefen und dafür zu kämpfen; und auf der anderen Seite dazu, auch das Geringste, scheinbar Nutzlose, ja sogar Schädliche, als gegeben anzuerkennen und ihm seinen Platz in der Weltordnung zuzuweisen. Auch der Humorist kann in Bestürzung geraten, wenn ihm das Gleichgewicht zwischen den zwei Welten verloren zu gehen scheint, wenn die zerstörerischen Kräfte die ihnen entgegengesetzten Werte zu vernichten drohen. Aber unverlierbar bleibt der Glaube an jene Kräfte, aus denen erst alle Werte überhaupt hervorgehen. Das Wissen um die Vergänglichkeit der Werte bildet aber das tragische Element, das aus dem Erlebnis des großen Humoristen nicht wegzudenken ist. Was aber den großen Humor von einer tragischen Gesamtauffassung des Lebens unterscheidet, ist der Glaube an das Vorhandensein jener erneuernden Kräfte, die jenseits der Zerstörung stehen. Goethe

hat das absolute Tragische definiert als einen Gegensatz „der sich nicht ausgleichen läßt". Die absolute Tragik setzt einen Zusammensturz der kosmischen Harmonie voraus, an die der Humorist bewußt oder unbewußt glaubt.

Die erste Grundbedingung für den großen Humor sehen wir dann in einem versöhnten Lebensgefühl. Aus der tiefen Einsicht in den gegensätzlichen Charakter der Welt ergibt sich ein Ernst, der, verbunden mit dem Sinn für das Erhabene, sich bis zur Melancholie steigern kann. Diese Melancholie kann verschiedenen Ausdruck finden. Was den Humoristen kennzeichnet, ist, daß er dieses melancholische, ernste Grundgefühl weder unmittelbar ausspricht, noch im reinen Symbol gestaltet, sondern es in befreiendem Scherz überwindet. Hier kann sich der Einwand erheben, warum soll sich der Ernst überhaupt im Scherz ausdrücken? Wie entsteht eigentlich dieses Bedürfnis? Der Grund ist verstandesmäßig schwer zu erfassen. Es liegt eben in der Beschaffenheit mancher besonders tief fühlender Naturen, daß die humoristische Ausdrucksweise für sie die einzige Möglichkeit ist, Erlebnis und Menschheit darzustellen. Gerade in der Tiefe des Gefühls und Miterlebens mit dem, was man schildert, liegt das Bedürfnis nach humoristischer Entspannung. „Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung, aber da keine Empfindung ihr Widerspiel, sondern nur ihre Abstufung begehren kann, so muß in dem Scherze, den das Pathos ausspricht, noch ein herabführender Ernst vorhanden sein. Und dieser wohnt im Humor."[1] Von hier aus lassen sich manche Stellen in Shakespeares Tragödien verstehen, wo der Held scherzt, um die innere Verzweiflung seines Herzens zu verbergen. Hamlet scherzt, wenn sein Leben am Zusammenbrechen ist, Othello lächelt den blanken Schwertern gegenüber, Juliet drückt sich in scherzähnlicher Weise aus, wenn sie den toten Romeo vorfindet.

"O churl! drunk all and left no drop
To help me after!"

Der Gegenstand allen dichterischen Schaffens ist der gleiche bei allen Schriftstellern, nur die Weise, in der er aufgefaßt und ausgedrückt wird, bringt die mannigfaltigen Kunstgattungen hervor. Komödie und Tragödie haben beide die hohe Aufgabe, wahrhaft Wertvolles, sittlich Wertvolles in seiner Erhabenheit darzustellen. Nur hat die Tragödie unmittelbar mit der Erhabenheitserscheinung zu tun, während der Humor dieses Erhabene durch sein Gegenprinzip aufdeckt, d. h. in der umgekehrten Erhabenheit, die für Jean Paul der Ursprung des Komischen ist. Erhaben ist der Schriftsteller, der auf die irdische Welt „so klein und eitel" herunterschaut. Aber „wenn er mit dem Kleinen, wie es der Humor tut, die unendliche Welt ausmißt und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Scherz und eine Größe ist".[2]

1) Jean Paul, Bd. 1, S. 185.
2) Jean Paul a. a. O., S. 184.

Die zweite Grundlage, die allen großen Humoristen gemeinsam ist, ist eine umfassende Menschenliebe, ein weitgehendes Mitgefühl mit allem Menschenleben. Carlyle hat sogar diesen Bestandteil des Humors als den wichtigsten angesehen: "The essence of humour is sensibility . . . . tender fellow feeling with all forms of existence . . . . True humour springs not more from the head than from the heart. It is not contempt, its essence is *love*. It is in fact the bloom and the perfume, the purest effluence of a deep, kind and loving nature; a nature in harmony with itself, reconciled to the world and its stintedness and contradictions; nay finding in these very contradictions new elements of beauty as well as of goodness". Aus einem Verständnis, das der Liebe und dem Mitgefühl entspringt, erklärt sich das humoristische Verweilen bei dem Niedrigen, Geringen, Ungereimten, das der Humorist für ein notwendiges Element des Ganzen hält. Der humoristische Geist muß sich dann in das Gewebe des Lebens verflochten fühlen, muß einen inneren Anteil haben an allem, was das Menschentum ausmacht. Sachlichkeit muß er besitzen, um über die verschiedenen menschlichen Artungen urteilen zu können. Aber er soll sich nicht als kritisch abstandnehmender Geist verhalten: d. h. seine Sachlichkeit soll sich nicht bloß in der Gestalt eines gleichgültigen Amüsiertseins offenbaren. Die Liebe, die er zu allen menschlichen Formen trägt, soll sich in einem Mitfühlen, Miterleben offenbaren. Infolgedessen muß er imstande sein, auch über sich selber zu lachen. „Wer sich nicht selbst zum besten halten kann, der ist bestimmt nicht von den Besten". (Goethe) Daraus erklärt sich vielleicht, warum England solche großen Humoristen hervorgebracht hat; unter ihnen den allergrößten Humoristen Shakespeare. Denn die Engländer, wie Baldwin es in "The Torch of Freedom" ausdrückt, "have a sense of humour rather than wit. Humour comes from the heart, wit from the brain. We can laugh at ourselves". (S. 13)

b) Besondere menschliche Eigenschaften.

Auf diesen Grundlagen also scheint die Gesamtstimmung, die zum großen Humor führen kann, hauptsächlich zu beruhen. Aber damit das Schaffen eines Schriftstellers ein einheitliches, humoristisches Gepräge annimmt, müssen noch andere Faktoren dazukommen.

Nicht alle Naturen sind in gleicher Weise für den Humor angelegt. Der Optimist z. B. hat die Tendenz, sich bloß auf der Oberfläche des Lebens zu bewegen. Er legt sich die Sachen auf möglichst bequeme Weise zurecht und nimmt die Probleme nicht so gründlich, wie es der große Humor voraussetzt. Andererseits wird auch die melancholische Natur nicht allen Seiten des Lebens gerecht. Die erfreulichen Seiten üben nie eine Wirkung auf sie aus. So muß die humoristische Natur zwischen diesen beiden stehen; d. h. sie muß bei dem Niedrigen, Kleinen verweilen kön-

nen, aber mit einem Blick auf das Höhere, Erhabene. Andererseits muß er in seiner Bewunderung für das Erhabene und in seiner Freude daran die niedrige Welt nicht ausschließen, sondern muß stets zwischen diesen beiden das Gleichgewicht halten, und ebenso wie bei einer Wage entgegengesetzte Kräfte das Gleichgewicht bestimmen, so muß auch im Humoristen ein gewisser Grad geistiger Spannkraft vorhanden sein, die Ulrici[1] in anderem Zusammenhang als „eine leichte Erregbarkeit der Seele" bezeichnet, die für ihn die Voraussetzung des Humors ist, aber keineswegs der Humor selber. Diese „leichte Erregbarkeit der Seele" wird charakterisiert durch die Möglichkeit schnellen Stimmungswechsels in der Seele selber, die dadurch den Kontrast zwischen dem Erhabenen und seinem Gegenstück, der die komische Wirkung erzeugt, blitzartig erfassen kann. Aber „soll sie zum Humor ausschlagen, so muß sie eng verbunden sein nicht nur mit jenem Sinn für das Komische, sondern auch mit einem raschen, bewegten Verstand, auf dem der Witz im engeren Sinn beruht".[2] So lassen sich die intellektuellen Voraussetzungen des Humors nicht von unserer Untersuchung ausschließen, sondern bilden den Hintergrund (nicht die Grundlage, die gefühlsorientiert ist) des Humors. Die Grundlagen des Humors, die wir aufgestellt haben, bieten die Möglichkeit zum Einordnen der Unzulänglichkeiten in die Ganzheit, aber der Verstand ist es, der diese Unzulänglichkeiten entdeckt.

2. Das Komische.

a) Objektiver Charakter der Bergsonschen Theorie.

Auf welche Wirklichkeitserscheinungen richtet sich dieser „rasche, bewegte Verstand"? Jetzt nähern wir uns der Untersuchung des Komischen.

Alle Theorien des Komischen beschäftigen sich damit, die Ursache und die Bedeutung des Lachens im Leben zu verstehen. Bergson geht mit dem Verstande vor, und infolgedessen werden in seiner Untersuchung die objektiven Erscheinungen behandelt, die das Lachen erzeugen. So kommt es, daß das Komische, wie er es auffaßt, "s'addresse à l'intelligence pure"[3]. und zwar ergibt sich nach seiner Auffassung eine komische Wirkung, wenn der Mensch infolge eines Mangels an Elastizität den Eindruck eines Mechanismus macht. Das Lachen, das das Bewußtsein dieses Mangels erzeugt, ist "avant tout une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet, une impression pénible".[4] Ferner spricht Bergson dem Entdecker des Komischen jegliches Mitgefühl mit dem Objekt ab. "Le comique naîtra semble-

1) Ulrici, „Über Shakespeares Humor", S. 3.
2) Ulrici a. a. O., S. 3/4.
3) Bergson, "Le rire", S. 142.
4) Bergson a. a. O., S. 201.

t-il quand les hommes, réunis en groupe, dirigeront tous leur attention sur l'un d'eux, *faisant taire leur sensibilité* et exerçant leur seule intelligence."[1] Diese Definition des Komischen setzt voraus, daß das Lachen bloß einem gesellschaftlichen, sittlichen Zweck dienen kann, nicht einem künstlerischen im wahren Sinne des Wortes. So scheint mir seine Auffassung einseitig zu sein, obwohl er die Frage nach dem Ursprung des Komischen vortrefflich geklärt hat.

b) Inkongruenz- und Degradationstheorie.

Die meisten sonstigen Theorien des Komischen *gehen* im letzten Grunde auf zwei Urtheorien zurück. Die eine, die sich von Aristoteles herleitet und u. a. von Kant aufgenommen und weiter ausgestaltet worden ist, wird als die Degradationstheorie bezeichnet. „Das Gefühl der Komik . . . . entsteht überall indem der Inhalt einer Wahrnehmung, einer Vorstellung, eines Gedankens den Anspruch auf eine gewisse Erhabenheit macht . . . . und doch zugleich diesen Anspruch nicht machen kann oder nicht scheint machen zu können."[2] Mit anderen Worten: aus einer Erwartung, die in ein Nichts umschlägt, entsteht der Eindruck des Komischen. Die zweite Theorie, die Inkongruenz-Theorie, erweist sich aber bei näherer Betrachtung als der ersten verwandt. Nach dieser Theorie weist das Lächerliche eine Nichtübereinstimmung, einen Widerspruch in sich selber auf. Aber „in seiner Nichtübereinstimmung und in seinem Widerspruch enthüllt zu werden, ist ja doch eine Degradation".[3] Ferner ist es nicht der Widerspruch an sich, der lächerlich wirkt, vielmehr liegt das Lächerliche darin, daß der Widerspruch im Gegensatz steht zu dem Minimum von Vernunft, das wir als Beobachter voraussetzen.

c) Jean Pauls Erklärung des Komischen.

In diesem Sinne versteht nämlich Jean Paul das Wesen des Komischen. Der komische Inhalt ergibt sich für ihn aus dem Unvernünftigen, Sinnlosen oder Zweckwidrigen im Wesen des Objektes. Wiederum liegt das Unvernünftige in dem Kontrast zwischen den Handlungen und Absichten des Objektes. Jetzt tritt das Subjekt dem Objekt gegenüber und schiebt ihm die eigene Vernunft unter. Diese eigene Vernunft kontrastiert mit der im Objekt zutage tretenden Unvernunft und ruft die komische Wirkung hervor. Der Grad und die Art der Unvernunft determiniert z. T. den Grad und die Art des Lachens. So können wir über Wahnsinn oder vollendete Dummheit nicht lachen, weil wir hier unsere „kontrastierende Einsicht" im Objekt nicht voraussetzen können.

1) Bergson a. a. O., S. 8/9.
2) Theodor Lipps, „Komik und Humor", S. 99/100.
3) Höffding, „Humor als Lebensgefühl", S. 53.

Es folgt aus dieser Theorie, daß das Komische mit dem Verstande der lächerlichen Personen wächst. (Vgl. Jean Paul S. 159) Daraus erklärt sich, daß Bergson (und auch Meredith in seinem System des Komischen) den Bereich des Komischen auf die Gesellschaft, ja sogar „höhere Gesellschaft" beschränkt. Die Gesellschaft trotz ihres scheinbar vernünftigen Unterbaus sündigt oft gegen die allgemeine menschliche Vernunft, die Meredith "common sense" nennt, indem sie aus Gewohnheit und Automatismus statt der Vernunft ihren eigenen künstlich aufgestellten Regeln und Gesetzen gehorcht.

d) Verhältnis des Komischen zum großen Humor.

Die Bedeutung des Komischen für das Zustandekommen des Humors wird aber erst deutlich, wenn man die Betrachtung erweitert und so, wie Höffding es tut, „nicht nur nach den äußeren Erlebnissen, die das Lachen erzeugen", fragt; sondern auch „nach der inneren Stimmung, in der dieses Lachen zum Ausdruck kommt". Denn der große Humor kann nicht mit der Komik oder dem Witz identifiziert werden, sondern verwendet sie als seine Diener.

3. Praedisponiertheit Barries zum Großen Humor.

a) Psychologische Vorbetrachtung.

Es wäre vielleicht interessant zu untersuchen, inwiefern Barrie naturgemäß die Bedingungen erfüllt, die wir als Voraussetzungen des großen Humors erkannt haben. Zu diesem Zweck ist es aber notwendig, das Gebiet unserer Betrachtung zu erweitern und das Wesen des Künstlertums auch psychologisch zu betrachten. Und zwar wollen wir hier die Jaensch'sche Typenlehre in Verbindung mit der Deutschbein'schen Theorie des Romantischen heranziehen, wie es auch Elisabeth Schuhmacher in ihrer Dissertation über Wordsworth getan hat.

b) Die Bedeutung der I_1-Imagination für das Zustandekommen des Humors.

Deutschbein findet das Kennzeichen des Romantikers in der Imagination, die *„den Zusammenhang des ihr Gegebenen* erschaut", die eine „Wesensschau" gibt. „Die Intuition der Imagination lehrt den Menschen *diesen Zusammenhang als etwas Notwendiges*, als den Ausfluß eines Lebens, eines Organismus begreifen."[1] Elisabeth Schuhmacher verbindet diese Eigenschaft der Imagination mit der Phantasie eines Typus, den Jaensch als I_1 bezeichnet. „Wo die Phantasie des I_1-Typus, die immer dem Leben und der Wirklichkeit hingegeben ist, sich nicht damit begnügt, das Wirkliche darzustellen, sondern Neues hinzufügt, da besteht diese Zutat hauptsächlich darin, die durch Zufall, Schicksal oder anorganische Ein-

1) Deutschbein, „Das Wesen des Romantischen", S. 20.

lagerung gewöhnlich verschütteten Tendenzen sichtbar werden zu lassen, also dasjenige, was im Leben und in der Wirklichkeit oft Torso bleibt, zu runden und auszuformen.“ [1]

Interessanter wird die Untersuchung, wenn wir die Eigenschaften des I_1-Typus weiter auseinandersetzen. Die Merkmale der I_1-Phantasie lassen sich am deutlichsten im jugendlichen Alter feststellen, und manche Menschen, betont Jaensch, behalten sie ihr Leben lang, namentlich Künstler und kunstbestimmte Menschen. Diese I_1-Phantasie ist gekennzeichnet durch eine starke Integration, eine Kohärenz von Außen- und Innenwelt: d. h. durch eine wechselseitige Durchdringung von seelischen und körperlichen Funktionen wird der ganze Mensch mit allen Kräften an jedem Erleben beteiligt. Und so entsteht der Drang nach kosmischer Totalität. (Vgl. oben 1. Kapitel, 1. Abschnitt) Der I_1-Typus ist ein in den großen Zusammenhang des Lebens vertrauender und in diesem Vertrauen, in dieser Kohärenz liegt die Grundlage zu dem, was wir unter großem Künstlertum verstehen.

Wir merken, daß diese Definitionen der *Phantasie* mit unserer ersten *Grundvorbedingung des großen Humors* übereinstimmen; denn was hier ausgesagt worden ist, läßt sich nicht nur auf das Wesen des Romantikers, sondern auf jedes echte Künstlertum überhaupt beziehen. „Man merkt, daß das nicht nur das Wesen des Romantischen ist, sondern daß diese I_1-Phantasie eine Gruppe von Künstlern unter sich begreift, die man unter vielen anderen Namen findet.“ [2]

c) Das ewige Kind bei Barrie als Offenbarung der Barrieschen I_1-Imagination.

Nun haben wir bemerkt, daß die, die diese I_1-Phantasie zeigen, immer zugleich in einer Hinsicht etwas von der Struktur des jugendlichen Geistes an sich haben. Läßt sich dann nicht aus dieser Tatsache eine immer wieder uns in den Barrie'schen Werken entgegentretende Erscheinung erklären? Immer wieder taucht bei Barrie die Gestalt des ewigen Kindes auf, das “will not grow up”. Peter Pan lebt in einer Welt, die alle kindlichen Vorstellungen von Abenteuer und Schönheit, Freiheit und Musik verkörpert. Mary Rose bleibt durch die dauernde zauberhafte Bindung an eine Welt, die sonst nur dem Kinde und auch ihr als Kind offenbart wurde, selbst ewig Kind. Tommy Sanders (sentimental Tommy) bringt es nicht fertig, sich als Erwachsener von der Einbildungswelt seiner Jugend zu lösen und geht daran zugrunde. Ich will damit nicht sagen, daß das kindliche Welterleben, wie Barrie es schildert, für ihn die größte Wirklichkeit sei. Im Gegenteil sieht er es selbst als tragisch an, wenn das Kind nicht zum vollen Menschen werden kann und sich wie Peter Pan usw. in die vorhandene Wirklichkeit

1) Jaensch, Artikel: „Die Fortbildung der Eidetik usw.“, zit. in der Schuhmacherschen Arbeit, S. 10.
2) Elisab. Schuhmacher, Diss., S. 10.

nicht hineinführen kann. Das Rätsel des Peter Pan-Wesens deuten die letzten Worte des Theaterstückes an. "If he could get the hang of the thing, his cry might become. *'To live* would be an awfully big adventure', but he can never quite get the hang of it, and so no one is as gay as he." Ja, im Leben selber findet Barrie das größte Abenteuer, obwohl das volle Bewußtsein des Lebens nicht Glück und Zufriedenheit bedingt. Nur in der Kinderwelt kann man vollkommen zufrieden sein, aber dieses Zufriedensein ist völlig illusorischer Art. *"He can never get the hang of it* — and so no one is as gay as he".

Aber — daß Barrie's Geist trotzdem so gerne in den Sphären der kindlichen Phantasie verweilt, weist darauf hin, daß er in einem gewissen Teil seines Gemütes und seines Wesens selbst Kind geblieben ist. Woher sonst die reizenden, verständnisvollen Schilderungen kindlicher Gestalten: "You can't see Peter if you are old" sagt er. *Er* sieht ihn aber und beweist damit seine ewige Jugend. Ueber sich selbst schreibt Barrie in der Widmung von Peter Pan: "Some say we are different people at different periods of our lives, not changing through effort of will . . . but in the easy course of nature, every ten years or so. I suppose this theory might explain my present trouble (er erinnere sich nicht mehr, „Peter Pan" geschrieben zu haben) but I don't hold with it. I think one remains the same person throughout." . . . "Of course this is overcharged. Perhaps we do change; *except a little something in us* which is no larger than a mote in the eye, and that like it, dances in front of us, *beguiling us all our days.*" (S. XII—XIII) Nur so kann man Barrie verstehen. In einem Teil seines Wesens ist er der reife Mensch geworden, der an all den mannigfaltigen Formen des Daseins teilnimmt. Aber seine Phantasie behält die Sonderprägung der kindlichen Aufgeschlossenheit, und dieser Eigenschaft haben wir seinen unmittelbaren Kontakt mit allem Wirklichen zu verdanken.

4. Begriff der "grave elfishness" als Kennzeichen der Barrieschen Eigenart.

Wenn wir unter dem Genie einen Menschen verstehen, der durch die Eigenart seiner Kunst die Welt der Wirklichkeit dermaßen zu erhöhen und zu erhellen vermag, daß er vor den Lesenden eine Welt, eine Existenz, entstehen läßt, die alle erstreben, aber nur in wenigen hohen Augenblicken selber erleben, so muß man Barrie wohl als Genie bezeichnen; denn bei ihm empfängt der große Humor ein neues Gepräge, das auf seiner Eigenart beruht. Seine Füße stehen zwar fest auf der Erde, die Wirklichkeit und die Menschheit erlebt und genießt er mit seinem ganzen Tun und Denken, aber mitunter spricht uns aus seinen Werken eine Stimme aus dem Jenseits an, eine leise, ja unheimliche Musik wie der Inselruf in Mary Rose, die ihn und uns über den Alltag hinaushebt.

Schon in den frühesten Werken klingen einzeln die Noten an, die später in voll entwickelter Harmonie zusammenklingen werden. Aber die Eigenart, die ihn dazu befähigen wird, die Mannigfaltigkeit der Eindrücke in seiner Kunst zu einer geschlossenen Einheit zu verweben, ist in seinem Jugendschaffen noch nicht voll ausgeprägt. Sie erscheint nur blitzartig, umringt und manchmal unterdrückt von der Natur des Verfassers fremden Einflüssen, wie das unbewußte Ringen um eine Methodik und eine passende Ausdrucksform verrät.

Wenn der Humor einen genialen Charakter annehmen soll, so muß er mit einem im Wesen des Autors gewurzelten Eigenfunken vereinigt werden. Die Eigenart der Barrie'schen Kunst liegt in einer *"grave elvishness"*, die dem Humor bei ihm sein Sondergepräge verleiht. Thomas Moult bezeichnet den Barrie'schen Stil als "fantasy and satire in unity". "It would be difficult to classify this combination because if it is humour, the vein has never been exploited till Barrie came".[1] Humor ist es wohl, aber wie die Phantasie die dem Genie zueigen ist und ohne die auch er undenkbar ist, kann er so vielfache Formen annehmen, wie die Unendlichkeit, die er umfaßt.

II. Teil:

Der Humor im Werden.

Das Wachsen und die Entwicklung von Barrie's humoristischem Weltgefühl wollen wir jetzt verfolgen in den Hauptwerken, die uns darüber Aufschluß geben. Es ergibt sich dann von selber, daß eine Reihe von anderen, die für diese Entwicklung bedeutungslos sind, außer Betracht bleiben. Von einigen hat Barrie selber gesagt: "Weighted with an Edinburgher Eleven it ("Better dead", sein erster Roman) would rest very comfortably in a mill dam".

a) Jugendliche Hemmungen in "Auld Licht Idylls" und "A Window in Thrums".

Die Unvollkommenheit seiner ersten epischen Werke geht auf dieselbe Ursache zurück wie seine ersten Mißerfolge auf der Bühne. Ueber diese kann eine Aeußerung Jean Pauls Aufschluß geben: „Nicht der jugendliche Mangel an Kenntnis der Menschen (denn diese hat das Genie in seiner ersten Blüte) — obwohl der Mangel an Kenntnis der Sitten hier bedeutender ist — sondern ein höherer Mangel schließt dem Jüngling das Lustspielhaus, der Mangel an Freiheit."[2] Unter „Freiheit" haben wir natürlich zu verstehen eine geistige, die sich von allen ihr wesensfremden Elementen losgelöst hat. Welche Gegentendenzen die geistige Freiheit Barrie's zuerst gehemmt haben, werden wir aus den ersten Werken herausarbeiten,

1) Thomas Moult, „Barrie, a critical estimate", S. 25.
2) Jean Paul a. a. O., S. 244.

um nachher umso klarer das Wesen der freien Phantasie hervortreten zu lassen, die sich nach der Ueberwindung der fremden Elemente entfaltet. Aus gelegentlichen Aeußerungen über frühere Werke, wie sie uns nach dem Wendepunkt seines Lebens öfter begegnen, scheint hervorzugehen, daß Barrie sich selbst darüber klar geworden ist, daß die drei Werke, auf denen sein früher Ruhm beruhte (The Auld Licht Idylls, A Window in Thrums, The little Minister), das, was er zu sagen hat, erst unvollkommen ausdrücken.

Vieles von der Unvollkommenheit seiner ersten literarischen Versuche ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß er als Journalist angefangen hat. Das Merkmal eines Journalisten ist "playing to the public". Er stellt sich auf das Publikum ein, was die freie Entwicklung eines individuellen Stils verhindert. "The Auld Licht Idylls" und "A Window in Thrums" wurden als einzelne Artikel in Zeitschriften veröffentlicht, bevor sie in Buchform erschienen und trotz des Reizes der Frische, der ihm sofort Anerkennung und Sympathie gewann, erkennen wir an einem gewissen bruchstückhaften Gepräge, an einem Mangel an Kontinuität ihren journalistischen Ursprung. Ueber Barrie hat R. L. Stevenson auf die allerersten Werke hin die Meinung geäußert: "Stuff in that young man; but he must see and not be too funny. Genius in him but there's a journalist at his elbow." Mit anderen Worten gestaltet Barrie bis dahin noch nicht, wie es seinem inneren Selbst, seiner eigentümlichen "vision" entspricht. Noch dazu muß er die Spannung zwischen zwei kämpfenden Elementen in seiner Natur lösen, bevor er zur Vollendung seiner Kunst kommen konnte. Die vollendete Verschmelzung der Sympathie mit der Satire wird sein späteres Künstlertum ausmachen. Aber der Ausgleich zwischen den beiden ist noch nicht gefunden in den jugendlichen Werken. Sie tauchen nebeneinander auf, statt sich gegenseitig zu ergänzen. Da, wo das Gegengewicht der Satire fehlt, verführt die Sympathie leicht zur Sentimentalität, der man im englischen Journalismus gewöhnlicher Art häufig begegnet. Umgekehrt artet da, wo die Sympathie scheinbar fehlt, die Satire in reinen Zynismus aus, wie er in manchen von Barrie's ersten Theaterstücken zum Vorschein kommt.

b) "Auld Licht Idylls" als Musterbeispiel für die jugendliche Schaffensperiode.

Beispiele aus den "Auld Licht Idylls" werden uns diese Unreife nachweisen. Die Schönheit des 1. Kapitels, das die eigentümliche Note der Einsamkeit und der Melancholie erklingen läßt, verspricht mehr und anderes, als was in den nächsten Kapiteln erfüllt wird, Der junge Autor, der schon den lyrischen, beschreibenden Stil beherrscht, zeigt sich noch unsicher da, wo er auf das Gebiet des Humors kommt. Das ganze Buch, das aus mehr oder minder zusammenhängenden Kapiteln besteht, versucht uns die Gemeinde der Auld Lichts in dem nordschottischen Städtchen Thrums dar-

zustellen. Aber die ausführlichen Schilderungen von Dorfpfarrer, Lehrer, Postgehilfen und den Auld Licht Charakteren in Kapitel 2—6 verraten noch allzusehr den geschickten Verfasser, der sich seiner Mittel zu bewußt ist, um aus der freien Phantasie schaffen zu können. Barrie selbst hat uns seine Quellen in "Margaret Ogilvy" verraten. Die Gestalten, um die es sich hier handelt, gehen zum großen Teil auf die Erzählungen seiner Mutter zurück. Witz und Ironie werden hier mit einem etwas journalistischen Geschick gewissermaßen nur als Dekoration verwandt. Noch nicht entwachsen seine Charaktere mit innerer Notwendigkeit seiner Phantasie; noch ist an ihnen die bewußte Technik des Verfassers erkennbar. Der Humor bleibt meistens äußere Zutat mit der Absicht, Lachen zu erzeugen, aber er entquillt nicht direkt dem Wesen der geschilderten Charaktere. Form (d. h. die humoristische) und Inhalt (d. h. Charaktere) bleiben voneinander getrennt. Es handelt sich hier um eine Vermengung der beiden Elemente, noch nicht um ihre innere Einheit. Vgl. Jean Paul S. 247. „Diese hypostatische Union zweier Naturen, einer göttlichen und einer menschlichen[1], ist so schwer, daß statt der Vereinigung meistens eine Vermengung und also Vernichtung der Naturen entsteht. Daher da der Tor allein zugleich den objektiven und den subjektiven Kontrast aussprechen und verbinden soll, so weiß man das nicht anders logisch zu machen als durch dreierlei Fehler."

Die Idylls sind in der ersten Person geschrieben und zwar von dem "Glen Dominie (Lehrer)", der sich selber zu den Auld Lichts bekennt. In ihm und von ihm aus soll dann der humoristische Geist sein Spiel treiben, das auf der „Vereinigung von den objektivem und subjektivem Kontrast" beruht.[2] Aber in seiner Stellungnahme der Gemeinde gegenüber ist der Dominie selber nicht einheitlich. Bald erscheint er als überzeugter Auld Licht, bald verspottet er die Zustände in der Gemeinde auf eine Art und Weise, die allzu deutlich den ironischen Verfasser verrät. Statt die Charaktere in ihrem Wesen und in ihrer Lebensart komisch werden zu lassen, werden sie *lächerlich gemacht,* bewußt komisch geschildert. Ein Blick in das Wesen des Pfarrers. "He was but a *pocket edition* of a man who grew two inches after he was called, but he was so full of the care of souls that he usually *scudded* to it with his coattails flying behind him". (S. 20) "He wrestled with the pulpit cushions and flung himself at the pulpit door": Lachen müssen wir schon darüber; denn das Bild wirkt sehr witzig.

1) Unter der menschlichen Natur versteht Jean Paul in diesem Zusammenhang die objektive Welt der Gegenstände (d. h. in unserem Fall die Charaktere); unter der göttlichen aber die subjekt-wirksame Kraft der einheitlichen Erfassung und Beseelung dieser Welt (d. h. in unserem Falle Humor).

2) Vgl. Jean Paul, S. 161/2: „Der Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis besteht, nenn' ich den objektiven Kontrast . . . und der Widerspruch (beider), den wir ihm durch das Leihen unserer Seele und Einsicht als den zweiten aufbürden, nenn' ich den subjektiven Kontrast."

Aber der Witz liegt allzu sehr in der äußeren Beschreibung, d. h. in der Technik des Verfassers. Es bleibt allzu sehr "picture", d. h. ein von außen angeschautes und dargestelltes Bild. Es lebt nicht aus sich selber heraus wie die späteren Charaktere Barrie's, die nicht nur durch ihren äußeren Eindruck, sondern durch ihr Sein und Handeln, wie es im "image" (oder Inbild) vor uns ersteht, auf uns wirken.

Daß Barrie die Auld Lichts geachtet und bewundert hat wegen der Standhaftigkeit ihres Glaubens und ihrer Geduld in der Härte ihres Lebens, wird uns aus anderen Stellen klar. Aber wieviel ihm noch an dem umfassenden Mitgefühl fehlt, was wir als eine der Vorbedingungen des Humors erkannt haben, geht aus folgender Charakteristik des Auld Licht Glaubens hervor. "To the Auld Lichts of the past there were three degrees of damnation — Auld Kirk (eine andere Sekte), play-acting, chapel. Chapel was the name given to the English church *of which I am too much of an Auld Licht myself* to care to write even now . . . It is surprising that an English Church was ever suffered to be built in such a place; so probably the country gentry had something to do with it. *They travelled about too much to be good men.*" (S. 19) Es handelt sich hier um eine Sache der Methode; aus dem Urteil über die "gentry" spricht der naive Glaube des gedachten Autobiographen. In der Aeußerung über die Beschränktheit des Glaubens der Auld Lichts aber ergreift der Verfasser plötzlich selber das Wort. Das ist ein stilistischer Mißgriff, der zeigt, daß seine Gestalten noch kein eindeutiges Eigenleben führen, sondern zum Spielball der Laune des Verfassers werden. Das komische Mittel ist hier die Ironie, aber eine niedrigere Form derselben. Die Ironie braucht nicht dem großen Humor fremd zu sein. Beide können die gleiche Stimmung und das gleiche Gefühl zur Grundlage haben; dann unterscheiden sie sich nur methodisch. Das Wesen der Ironie als Methode besteht darin, daß sie die Unvernunft, die sie geißeln will, im vorgegebenen Ernst schildert, als ob sie sie für Vernunft hielte (vgl. Bergson, S. 129/30). "Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est (Ironie). Tantôt au contraire on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en feignant de croire que c'est bien ainsi que les choses devraient être". (Humor) Aber wenn die Ironie als bloße Form oder bloßes Mittel verwandt wird, um den Lesenden klar zu verstehen zu geben, daß der Ernst des Scheins nicht ernst gemeint ist, so ist sie die kleine Ironie, die nicht zum Ausdruck des großen Humors werden kann. Der äußere Schein ist nur dazu da, um die Ueberlegenheit des Erzählers zu betonen. Worin diese kleine Ironie besteht, wird uns noch klarer werden, wenn wir sie mit der größeren, einem höheren Zweck bedingten Ironie der späteren Barrie'schen Dramen vergleichen. Als Mittel des großen Humors dient die Ironie dem Zweck, Lebensinhalte, die so innig und umfassend sind, daß „jede positive Form

unbefriedigend, inkommensurabel bleibt“[1], darzustellen. Sie wird dann als *negative* Form dazu dienen, durch den scherzenden Schein, den Ernst, der dahinter steckt, auch in uns zu erwecken, und nur in diesem Sinne steht sie im Dienste des großen Humors.

Die Ironie, die wir hier betrachten, ist die „kleine“, die das Lächerliche eher als den Ernst ins Licht zieht. Folgende Stellen werden uns weitere Klarheit über diese Art der Ironie geben. Eines Tages wurde von einem Mädchen die Opferbüchse in der Kirche umgeworfen, worauf die Unangemessenheit weiblicher Kleidung zum Thema der Tagespredigt wurde. “Which every one hoped Christy, the lassie in question would remember. Nevertheless the minister somestimes came to a sudden stop himself when passing from the vestry to the pulpit. The passage being narrow, his *rigging* would catch in a pew as he sailed down the aisle. Even then however Mr. Dishart remembered he was not as other men”. Der letzte Satz bringt den Auld Lichtglauben an die Unfehlbarkeit des von Gott berufenen Pastors zum Ausdruck; während in dem Wort *“rigging”* (Takelung) die Überlegenheit des Verfassers sich verrät. In dem Komischen, das dem großen Humor entspringt, soll sich der Verfasser ins Verkehrte, ins Lächerliche so hineinversetzen, daß er es innerlich mitmacht, miterlebt. Damit geben wir nach Lipps dem Komischen „den brüderlichen Versöhnungskuß, der das die Komik Veredelnde ist“.[2] Der Dominie aber, aus dem in diesem Falle der Verfasser spricht, steht oft als bloßer Zuschauer da, der sich über die Kleinlichkeit und Begrenztheit der geschilderten Gesellschaft erhaben fühlt. Ein angeblicher Auld Licht sollte wenigstens den Schein des Hingegebenseins wahren und die Überzeugung aussprechen, daß das, was er als Wirklichkeit beschreibt, auch das Seinsollende ist.

Wie kommt es aber, daß trotz des noch unvollkommenen Humors doch ein Eindruck der Frische und Gutmütigkeit von diesem ersten Buch ausgeht? Dieser Eindruck beruht auf der inneren Wärme und Sympathie, die wir zwar in solchen Stellen, wie den oben angeführten, vermissen: die aber dem Werk im ganzen durchaus nicht fehlt. Nur ist die Vereinigung der satirischen und sympathischen Elemente, die eine völlige Sicherheit im Technischen voraussetzen würde, Barrie noch nicht gelungen. Wie kontrastieren die angeführten Stellen mit der Einleitung zum Kapitel “The Auld Licht Kirk”: “The Kirk has but a handful of members now . . . but each is equal to a dozen ordinary churchgoers and there have been men and women among them on whom the memory loves to linger”. (S. 58) Und weiter: “When they were not starving themselves to support a pastor, the Auld Lichts were saving up for a stipend. They retired with compressed lips to their looms and weaved and weaved till they weaved another minister”. (S. 69) Unwillkürlich lachen wir über das Bild des „gewebten Pastors“;

1) Höffding a. a. O., S. 78.
2) Lipps a. a. O., S. 218.

aber hinter dem Lächeln verbergen sich die Tränen über die "compressed lips" und die krummen Rücken, Symbole für die Opferfreudigkeit der Auld Lichts und die Härte ihres Schicksals.

Gegen Ende der Idylls tauchen aber eine Reihe von Figuren auf, die nicht als bloße Spaßmacher und Witzträger dargestellt werden, sondern die Charaktere im echten Sinne, originale Schaffungen der romantischen Einbildungskraft sind. Der Verfasser, der seine Materie aus der mütterlichen Erzählung und Erinnerung geschöpft hat, wird sich bewußt, daß alles, was er zu seiner Kunst braucht, in ihm selber vorhanden ist; und zwar in der unerschöpflichen Quelle der Phantasie. Er wird seinen Gestalten Leben und Blut geben, indem er sich in sich selber vertieft, sich selber unendlich vervielfältigt. „In jedem Menschen wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Charaktere, und der eigene ist nur die unbegreifliche Schöpfungswahl Einer Welt, der Übergang der unendlichen Freiheit in die endliche Erscheinung."[1] (Vgl. Bergson S. 171) Die dichterische Größe eines Menschen hängt infolgedessen davon ab, wie weit er diese „unendliche Freiheit" in sich fühlt und daraus eine ebenso unendliche Reihe von „endlichen Erscheinungen" in seiner Kunst zu schaffen vermag. Darin liegt die einzigartige Größe Shakespeare's, daß seine Gestaltenwelt *alles* Menschliche umfaßt.

Die Möglichkeiten zu einer Weltoffenbarung sind zwar in uns, aber die Phantasie ist es, die diese Möglichkeiten aufdeckt und die zum dichterischen Schaffen Anlaß gibt. Die Hauptaufgabe der Kunst ist, uns die Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit zu offenbaren, und die künstlerische Fähigkeit ist die: das, was in dem Gefühl und in der Phantasie vordrängt, zu individualisieren. Daher werden nur diejenigen Menschen Künstler werden, die diese aufdeckende (discovering) Phantasie besitzen. Sonst wird die Kunst zu einer leeren Nachahmung, statt zu einem innerlichen Erleben der Wirklichkeit. Die Phantasie aber kann sich nicht in allen möglichen Richtungen zur gleichen Zeit bewegen; ihre Ziele werden stets bestimmt durch die dem Autor eigene Sinnesart, die höchstverschieden sein kann, je nach der Beschaffenheit oder dem vorübergehenden Zustand des Einzelnen. Bei Shakespeare z. B. tauchen das tragische Leiden und der große Humor entweder nebeneinander oder in Wechselwirkung auf, und verleihen der Darstellung ihr Sondergepräge.

Kurz zusammengefaßt, von der der Phantasie entsprungenen Darstellung empfängt ein Kunstwerk seinen ewigen Charakter. Seine Gestalten erkennen wir als wahr an, nicht weil sie ihre Vorbilder in der uns bekannten Wirklichkeit haben, sondern weil sie mit dem Stück Unendlichkeit, das in uns steckt, in Einklang stehen. Aber zum Weltgefühl, zum individuellen Wesen des Verfassers vorzudringen, müssen wir auch die Sinnesart, die sich in der Ausdrucksform kundtut, in Betracht ziehen. Von der besonderen Sinnes-

1) Jean Paul a. a. O., S. 346.

art des Verfassers empfängt seine Gestaltenwelt ihr Eigengepräge. Diese Sinnesart wird am reinsten erkennbar sein in den Werken, die am umfassendsten in der Phantasie des Dichters begründet sind.

c) Überwindung der jugendlichen Hemmungen, dargestellt an "The Courting of T'nowhead's Bell".

Innerhalb der Auld Licht Idylls nimmt das Kapitel "The Courting of T'nowhead's Bell" eben dadurch eine Sonderstellung ein, daß es diesen Phantasiecharakter zeigt.

"The Courting of T'nowhead's Bell" bringt eine ganz neue Reihe von Thrums-Charakteren ins Gesamtwerk. Bell ist eine Magd auf dem T'nowhead-Hof, um die sich zwei Bewerber bemühen auf die eigenartige Thrumser Weise. Nach einiger Zeit geht es den beiden auf, daß derjenige den Preis erringen wird, der als erster den Antrag stellt; und eines Sonntags während des Gottesdienstes entschlüpft Sanders heimlich aus der Kirche und begibt sich nach dem Hofe. Sam'l sieht seinen Nebenbuhler verschwinden und "with the true lover's instinct he understood it all". Zum großen Entsetzen seiner Eltern und zur allgemeinen Bestürzung der Gemeinde verläßt er den Gottesdienst mitten während der Predigt und nimmt einen anderen Weg nach T'nowhead's. "It is a race for a wife", und Sam'l gewinnt. Er stürzt sich in die Hofküche: "Will ye hae's Bell" demanded Sam'l glaring at her sheepishly. "Ay" answered Bell. Sam'l sank into a chair. "Bring's a drink o'water, Bell" he said!" (S. 172) Sanders zeigt sich nicht besonders verbittert, die beiden schließen sogar eine engere Freundschaft als vorher, und Sanders nützt die Gelegenheit aus, seinem Freund die Verantwortung, Gefahren usw. der Ehe derartig abschreckend zu schildern, daß Sam'l vor lauter Angst und Verzweiflung am Tag vor der Hochzeit zu Sanders Gunsten auf das Mädchen verzichtet.

Der natürliche Reiz dieser Komödie, die lebenswahre Echtheit der Figuren, ist ein Kennzeichen für die Wandlung, die die Thrums-Welt jetzt durchmacht. Jetzt schließt Barrie das Tor seiner Phantasie auf, jetzt treten alle Momente, die die Eigenart seiner Kunst ausmachen, gleichzeitig zutage. Noch dazu kommt eine warme Liebe zu dem Volk seiner Jugend und seiner Mutter Jugend, Freude an ihrer Einfachheit und an der Urwüchsigkeit ihrer Lebensart: eine Freude, die ihm über alle Kritik an der Begrenztheit hinweghilft und ihn zu einer im echten Sinne humorvollen Betrachtung und Darstellungsweise führt.

Sam'l Dickie wird am ausführlichsten geschildert. Für ihn wie für alle jungen Leute in Thrums besteht das Leben aus Arbeit, Kirche und „Samstagabend", "the night in the week when the Auld Licht young men fell in love" und an dem er sich in ungewohnte "tweeds" steckte, um sich allmählich und auf Umwegen nach dem Marktplatz zu begeben. Die Schwerfälligkeit seines Gei-

stes wird in all seinen Handlungen und Gesprächen angedeutet. Der ausgeputzte Sam'l "did not feel well" in seinem Sonntagsanzug. "When his feeling of being a stranger to himself wore off he looked up and down the road, which straggles between houses and gardens, and then, picking his way over the puddles, crossed to his father's henhouse and sat down on it. *He was now on his way to the square.*" (S. 148) Bei den Auld Lichts wächst die Liebe organisch und unbewußt. "One day a young man's friends would see him mending the washing tub of a maiden's mother. They kept the joke until Saturday night and then he learnt from them what he had been after". (S. 156) Sam'l findet es schwierig, den Entschluß zu fassen. Daher machte seine Werbung keine Fortschritte. Kein Wunder, wenn seine Werbungsmethode bis jetzt darin bestanden hat, am Sonnabend Abend sich in der Küche einzufinden, und sich mit dem Farmer über die „Rindspest" zu unterhalten! Die Hofküche ist der Turnierplatz der Bewerber. Beide sitzen verlegen und unsicher auf ihren Stühlen links und rechts des Kamins. Sanders, der andere Bewerber, "constantly made mistakes. To night for instance, he wore his hat on his head because he did not like to put up his hand and take it off". (S. 161) So schreitet die Geschichte fort, bis Sam'l den berühmten Wettlauf gewinnt. Sanders bleibt am Schweinestall, bis Sam'l wieder herauskommt — und die beiden gehen zusammen nach Hause. Höchst humoristisch wirkt das folgende Gespräch.

"It's yersel Sanders", said Sam'l.
"It is so, Sam'l", said Sanders.
"Very cauld", said Sam'l.
"Blawy" (windig), assented Sanders.

After a pause:

"Sam'l", said Sanders.
"Ay"
"I'm hearin ye're to be mairit."
"Ay"
"Weel Sam'l she's a snod bit lassie."
"Thank ye", said Sam'l.
"I had aince a kin' of notion o' Bell mysel", continued Sanders.
"Ye had?"
"Yes Sam'l but I thocht the better o't." (S. 174)

In solchen Stellen ist überhaupt kein Witz, kein Wortspiel. In anderem Zusammenhang könnte das Gespräch als bloße Alltagsunterhaltung gelten. Aber komisch wirkt es erst in dieser Situation, in der es Aufschluß über die Charaktereigenschaften der Sprechenden gibt. Beide jungen Männer sind in ihrem Wesen langsam, schwerfällig, steif. Das beweist schon die Tatsache, daß sie beide um dasselbe Mädchen zwei Jahre geworben hatten, ohne auf die Idee zu kommen, die Sache zu einer Entscheidung zu bringen. Bitterkeit und Bosheit liegen ihnen fern. Keiner nimmt es dem anderen übel, wenn er dem Motto folgt: "All's fair in love and war". Die Motive der Erzählung können wir als Liebe und Eifersucht bezeichnen. Die komische Wirkung tritt ein, wenn wir die Eigenart

der Werbung unserer gewöhnlichen Auffassung von Liebe und Ehe gegenüberstellen. Liebe ist eben die größte wirkende Kraft, um die die tiefsten menschlichen Probleme, Freuden und Schmerzen, sich drehen. Für die Auld Lichts war sie bestimmt nicht weniger bedeutend oder wirkend. Aber wenn der Drang der Liebe sich in solch einer banalen, nüchternen Weise äußert, so empfinden wir das Geschehen als komisch. Es liegt nicht in der Natur eines Auld Lichts, seine Gefühle nach außen hin zu zeigen. In der Inkongruenz zwischen der Bedeutung ihrer Gefühle und Wünsche und ihrer Art, sie zum Ausdruck zu bringen und sie zu verwirklichen, liegt in diesem Fall der komische Kontrast. Der Pastor versucht, den Ernst und die Bedeutung der Ehe dem siegreichen Sanders beizubringen. "It is a serious business, marriage" möchte er betonen. "It's a' that, said Sanders, but I'm willing to stand the risk." (S. 183)

In der Komik dieser Erzählung treten in bezug auf den Dichter zwei Momente zutage: zunächst die Gesundheit des Gemütes, die alle Dinge heiter aufzunehmen imstande ist. Zweitens offenbart sich jene Großmut, die das Geringfügige sozusagen in Schutz nimmt, und in seinem verborgenen Wert anerkennt, obwohl in der Form des Scherzes. Man merkt hier, daß ein inneres Band zwischen Barrie und den einfachen Leuten seines Heimatdorfes besteht, so daß der Kontrast zwischen ihm und der von ihm geschilderten Welt nur ein beschränkter ist. Während er durch seine geistige Überlegenheit und Welterfahrung im Gegensatz zu ihnen steht und dadurch den komischen Kontrast entdecken kann, so ist er ihnen doch in gewissen gefühlsmäßigen Zügen so verwandt, daß er ihre Eigenart mit liebevollem Verständnis erfassen und in Verbindung mit seiner höheren Einsicht humorvoll darstellen kann.

d) Die übrige Thrumsliteratur.

Für noch zehn Jahre nach dem Erfolg seines ersten Thrums Buches wird Barrie seine Werke aus der Atmosphäre seines Heimatdorfes heraus gestalten. Aber mit zwei Ausnahmen (Margaret Ogilvy und A Window in Thrums), die wir in anderem Zusammenhang behandeln wollen, geben diese Werke nur geringen Aufschluß über sein Weltgefühl, bis sich in "Sentimental Tommy" und "Tommy and Grizel" schon deutlicher das erkennen läßt, was den besonderen Charakter der Werke aus der Hauptperiode seines Schaffens ausmacht. Daß er aus den Thrums-Charakteren keinen „Helden" hat hervorgehen lassen können, ist vielleicht daraus zu erklären, daß diese Leute in sich zu ursprünglich und erdgebunden sind, als daß sich von ihnen aus die jetzt ins Bewußtsein des Dichters tretende Problematik der Menschheit und der Gesellschaft aussprechen ließe. Der humoristisch eingestellte Dichter wird die Vollendung seines Schaffens erst dann erreichen, wenn sich sein Humor auf den Grundkontrast zwischen den in der Seele des Dichters gewachsenen Idealen und den in der Wirklichkeit vorhan-

denen Existentialformen des Daseins bezieht. Nun ist die Thrums-Community zu einfach und zu einheitlich in ihrer Abgeschlossenheit von der übrigen Welt, um die großen Probleme im menschlichen Leben aufkommen zu lassen. Diese treten erst auf einer höheren Stufe des Geistes ins Bewußtsein, als sie von den Thrums-Charakteren verkörpert wird.

In "The Little Minister" und "When a Man's Single" stellen die Hauptfiguren etwas ganz anderes dar, als das, was das Wesen ihrer Thrums-Umgebung ausmacht. Es ist aber bezeichnend, daß das Spielen des Humors doch am deutlichsten in der Schilderung der echten Thrumser erkennbar wird. Es ist, als ob Barrie die humoristische Betrachtungs- und Darstellungsweise an ihnen übt, um nachher den größeren, für die Menschheit bedeutenderen Kontrast mit derselben Grundstimmung zu behandeln. Denn der Kontrast, der in der Thrums-Schilderung die komische Wirkung hervorruft, beruht nur auf der Gegenüberstellung von der Thrumser Lebensform in ihrer Eigenart zu der der übrigen Welt, das heißt, es ist ein Kontrast zwischen Leben und Leben, Endlichkeit und Endlichkeit. Der Kontrast auf dem die humoristische Wirkung bei Barrie später zurückzuführen ist, liegt in dem Unterschied zwischen den gewöhnlich in der Wirklichkeit vorhandenen Lebensformen und den erstrebten Idealformen. Zu dieser höheren Form des Humors gelangt Barrie kaum in den zwei obengenannten Werken.

"When a Man's Single" zeigt allerdings schon echt Barriesche Prägung in drei Kapiteln: den zwei ersten und dem letzten, wo sich das Geschehen wieder in Thrums abspielt. Hier läßt Barrie vor unseren Augen erstehen die Snecky Hobart, Tammas Haggart, T'nowhead und die anderen, die das, was wir als das für Thrums Charakteristische aufgezeigt haben, verkörpern. In dieser urwüchsigen Gesellschaft befindet sich Rob Angus, der junge Sägemüller und Gelehrte, der auf seine Lebensträume verzichtet hat, um sich seiner verwaisten Nichte annehmen zu können. Die Tragik setzt ein, als das kleine Mädchen eines Tages verloren geht und auf einem Berge den Tod findet. Die tragische Wirkung dieser letzten Szene "Rob took his darling dead bairn in his arms and faced the others with cracking jaws" wird gemildert durch eine Reihe humoristischer Szenen, die uns das heimische schottische Leben darstellen. Auch im Augenblick der Spannung, als die Suchenden in Robs Küche stehen und überlegen, was sich am besten machen läßt, weiß Barrie den Eintritt Tammas Haggarts, der die Nachricht bringt, wo man das Kind zum letzten Male gesehen hat, humoristisch zu schildern.

> "Tammas Haggart stumbled into the saw-mill'ers kitchen. It would have been a womanish kind of thing to fling-to the door behind him." (S. 21)

Trotz der Wichtigkeit seiner Nachricht fängt er so an:

> "Fine growin' day, Rob", he said deliberately. "It is so, Tammas", answered the sawmiller hospitably. "No much drowth I'm thinkin", said Hobart, relieved by the turn the conversation had taken." (S. 21)

Nach einiger Zeit bewegt sich Tammas verlegen auf seinem Stuhl:

"Whaur's Davy?", he said.

"Did ye no' ken she was lost?" the saw-miller asked in a voice that was hardly his own.

"Ay, I ken't", said Tammas, "she's on the Whuny road." (S. 22)

Der humoristische Einschlag in einer tragischen Szene erinnert uns an manche shakespearischen Stellen, die mit einem Wort die Träner im Auge und das Lächeln auf dem Mund erstehen lassen. Diese Verschmelzung zweier Elemente läßt auf jene synthetische Kraft schließen, die dem echten Humor zu eigen ist. Hier sind die menschlichen Gefühle nicht getrennt, sondern gemischt, wie sie in der Wirklichkeit sind.

In der Lebenswahrheit solcher Szenen spüren wir bei Barrie das werdende großhumoristische Weltgefühl; aber daß die Entwicklung noch nicht vollendet ist und sich zunächst sprunghaft vollzieht, beweist der Umschwung, der sich im folgenden Teil des Buches erkennen läßt, als der Dichter den Humor durch eine Mischung von "whimsical wit", geschicktem Spaßmachen und Sentimentalität ersetzt. Manche Hauptgestalten, die Abingers, Sir Clement Dowton sind nicht viel mehr als "Novelette-Types". Die Wandlung der starken und kraftvollen Persönlichkeit des Sägemüllers zu einem sicheren Weltmann bleibt überraschend und überzeugt nicht. Nur beweisen die Dialoge, an denen insbesondere Dick Abinger beteiligt ist, schon eine große Beherrschung des witzigen *Stils*. Beim ersten Zusammentreffen Dick Abingers und Robs erzählt Dick vom Schicksal seines ersten Romanes. Trotz des reizvollen Etiketts: "published at 31s. 6d.: offered for 2s." habe er keinen Erfolg gehabt. Der junge Autor pflegte über sein Buch Wache zu halten und erlebte spannende Augenblicke, wenn es von verschiedenen Leuten in die Hand genommen wurde, — nur um wieder zurückgelegt zu werden.

"I had a still greater disappointment", continued the author, "a few days afterwards. By this time the book was marked "very amusing" 1s. Worth 1s. 6d.; and when I saw a palelooking young man who had been examining it enter the shop I though the novel was as good as sold. . . . . Consider my feelings when the shopman replaced the three volumes on his shelf with the new label "924 pages, 8d.; worth 1s." . . .

"Did it come down to "6d. worth 9d." fragt Rob."

"No, when I returned to the spot next day, I found volumes 1 and 3 in the "2d. any vol." box and carried then away myself"." (S. 141/42)

Wenn wir nicht von einem höheren Maßstab für den Humor ausgingen, könnten wir die komische Vollkommenheit mancher journalistischer Szenen bewundern, aber weil sie nichts zur Gestaltung echter Charaktere beitragen, können wir sie nicht mit dem Namen Humor bezeichnen. Wir führen eine Stelle aus der Szene im Wigwam Club in London an.

"The distinguished novellist in the chair told Rob (without being introduced to him), that his books were beggaring his publishers."

"What I make my living of is the penny dreadful, complete in one number. I manufacture two a week without hindrance to other employment and could make it three if I did not have a weak wrist." (S. 161)

Später bekommt Rob eine Stelle an einer bedeutenden Zeitung:

"By the way you are Scotch, I think?", fragt der Redakteur. "Yes", said Rob. "I only asked", the editor explained, "because of the shall and will difficulty". Have you got over that yet?". "No", said Rob sadly "and never will". "I shall warn the proof-readers to be on the alert", Mr. Rowbotham said laughing though Rob did not know at." (S. 250)

Solcher Witz gibt uns keinen Aufschluß über Charaktere. Die Komik wurzelt nicht im Wesen der geschilderten Gestalt; daher wirkt der Witz undramatisch im Gegensatz zum Humor, der dramatisch ist, indem er nicht bloß Stimmung und Laune (wie der Witz), sondern auch Gefühle und Affekte begleiten kann und dadurch eine Gestalt in ihrer Ganzheit darstellt. Hier ist am deutlichsten zu sehen der verschiedene Ursprung der sogenannten Komik, die dem beweglichen Verstande allein entspringt, und des großen Humors, der in der Seele und im Herzen des Dichters wurzelt. Daher muß der reine Witz im engeren Sinne aus der Tragödie ausgeschlossen werden, das heißt, auch aus dem großen Humor, auf dessen tragisches Element wir schon hingewiesen haben. Kurz gesagt, das einzige was "When a Man's Single" besonders bezeichnet, ist die Leichtigkeit und die Anmut des witzigen Stils. Im Ganzen betrachtet steht dieser Roman weit unter dem Niveau von Barries späteren Werken.

Auch "The Little Minister" nimmt an vereinzelten Stellen ein humoristisches Gepräge an, namentlich da, wo es sich um die Schilderung der Thrumser Verhältnisse handelt. Aber in der Schilderung der Hauptcharaktere Gavin Dishart und Lady Babbie tritt der Humor zurück und eine gewisse Sentimentalität macht sich bemerkbar, die hier doch aus echtem Gefühl entspringt und daher nicht abstoßend wirkt. The little Minister selber ist gefühlvoll aber im besten Sinne des Wortes; denn sein "sentimentalism" entspringt weniger weiblicher Schwäche als Gefühlstiefe und Ernsthaftigkeit dem Leben und seiner Aufgabe gegenüber. Aber da das Grundmotiv und die Hauptcharaktere in diesem Roman nicht humoristisch sind, ist er bedeutungslos für unsere Betrachtung, nicht aber für das Verständnis Barries im allgemeinen.

III. Teil:

Der große Humor.

a) In der Schilderung der Muttergestalt.

1. In a Window in Thrums.

In seiner ersten Schaffensperiode erscheinen noch zwei Werke, in denen die bedeutendste Idealgestalt in seinem Welterleben zum ersten Mal deutlich hervortritt, die im Hintergrund der meisten seiner späteren Werke steht. Es handelt sich hier um die Gestalt der Mutter, an deren Darstellung Barrie als ganzer Mensch und Dichter beteiligt ist.

Als höchste Form des Gefühls des Lächerlichen bezeichnet Höffding die Art des Humors, in der eine positive Sympathie des Subjekts dem Objekt gegenüber vorhanden ist: „Ein solches Band (der Sympathie) besteht zwischen Eltern und Kindern . . . und überall, wo Menschenliebe und Sinn für Menschen Seelenleben obwaltet . . . . das Verstehen ist hier das der Sympathie." (S. 59) (Im Gegensatz zu anderen Formen des Humors deren Grundlage sich als *Sympathie des Verstehens* charakterisieren läßt) Diese Einsicht läßt sich mit der Äußerung von Priestley vergleichen: "It is true we laugh at those we love but that is because we come to know them so well, that certain traits or habits as familiar to us as their faces seem particularly absurd. These traits or habits are never those we admire . . . . . but because they are joined with so much that is lovable, our resentment is checked by an opposing rush of tenderness and affection and we find ourselves laughing." (S. 16) Diese Momente scheinen der humoristischen Darstellung der Muttergestalt bei Barrie zu grunde zu liegen, denn die Mütter in seinen Werken werden als Idealgestalten gesehen und doch zugleich in ein humoristisches Licht gesetzt.

In "A Window in Thrums" tritt diese Hauptfigur erst deutlich zu Tage. Dieses Werk erhebt Anspruch darauf, als Roman bezeichnet zu werden, obwohl man von einer Handlung erst in der zweiten Hälfte des Buches sprechen kann. Die Geschichte dreht sich um das Familienleben in dem "House on the Brae", dessen kleines Küchenfenster Jess Mcqumpha zwanzig Jahre lang ihren einzigen Ausblick in die Welt gewährt. Das Gesicht im Fensterrahmen ist Barries eigene Mutter, "there was never any Jess" sagt er, "anything that was real and beautiful in her she had from my mother, the imaginary woman came to me as I looked into the eyes of the real one". In der liebevollen Schilderung dieser beschränkten Welt liegt die Überzeugung zu der auch wir beim Lesen kommen, was für eine Schönheit und Feinheit in den letzten einfachen Menschenverhältnissen verborgen ist: in der Liebe von Mann und Frau, von Mutter und Kindern. Diese Menschen finden in der Hingabe aneinander und an ihre täglichen Pflichten die tiefste Erfüllung ihres Seins. In Jess Augen spiegeln sich die ganzen Freuden und Schmerzen der Menschheit. "At this window she sat for twenty years looking at the world as through a telescope". (S. 10) "To Jess at her window things happy and terrible came in view." (S. 10) Liebe und Zärtlichkeit sind die Grundkräfte ihres Wesens und diese Eigenschaften, die Barrie auch in seiner Mutter fand und die ihn so fest an sie banden, üben solch einen Zauber auf ihn aus, daß er sich manchmal von der Tiefe des Gefühls hinwegtragen läßt und in gewissen Stellen an der Grenze der Sentimentalität steht. Aber die Liebe, die er für diese Gestalt empfindet, hindert ihn nicht daran, daß er ihre kleinen Schwächen heraushebt und sich darüber lustig machen kann. Zum Beispiel hat Jess eine große Freude an kleinen Gesellschaften und bei diesen

Gelegenheiten pflegt sie auf einmal großen Wert auf äußere Formen zu legen. Eines Tages bringt ihr Mann Hendry die Nachricht, er habe alte Bekannte aus einer Nachbarstadt in Thrums gesehen. In Erwartung ihres Besuches wird das ganze Haus in einem Augenblick auf den Kopf gestellt. Hendry wird von Frau und Tochter belehrt, wie er sich zu benehmen hat. Frische Vorhänge erscheinen in der guten Stube. Die Schätze des Hauses werden zur Schau gestellt; die von Leeby gearbeitete Fußbank, die besten Kleidungsstücke, das Besuchsgeschirr werden alle in ein gutes Licht gesetzt, "and a fine Cambric handkerchief of which Jess was very proud was hanging out of a drawer as if by accident". (S. 25) Hendry wird mit Gewalt rasiert und in einen hohen Kragen und steifes Hemd gezwängt. Es klopft an die Tür. Die Familie macht sich offiziell zurecht. Es klopft zum drittenmal und dann sagt Jess in a loud Englishy voice: "Was not that a chap (knock) at the door?" Hendry was about to reply but she shook her fist at him. Next moment Leeby opened the door. I was upstairs but I heard Jess say — "Dear me, if it's not Mrs. Curly . . . . . and Mr. Curly! And hoo are ye? Come in by. Weel, this is indeed a pleasant surprise!" (S. 20)

Zunächst kommt bei Jess eine kleine frauliche Eitelkeit zum Vorschein in ihrer Freude an schönen Kleidungsstücken, die um so belustigender wirkt, als sie sie nie tragen kann. Für eine Zeit lang waren "cloaks with beads" die große Mode in Thrums, und wenn sie sie sah, seufzte Jess ganz sehnsüchtig. Der gute Hendry merkt, was seine Frau sich in den Kopf gesetzt hat und versucht sie durch Logik davon abzubringen. Aber "aince a woman has set her mind on something to wear she is mair unreasonable than the stupidest man" äußert er sich. In Jess' Reden wechseln aber sehnsuchtsvolle Anspielungen auf den erträumten Gegenstand und hartnäckige Ableugnung solcher Gefühle bis endlich der gutherzige Hendry still und heimlich durch gesteigerte Arbeit und das Aufopfern seines Tabaks das Geld zusammenbringt, um Stoff und Perlen zu kaufen. Er überreicht es ihr mit der Bemerkung: "It's a terrible haver (= Unvernunft) he said apologetically, but she had set her heart on it." (S. 81)

Die kleine Eitelkeit, die zu Jess' Natur gehört, wirkt unvernünftig und deshalb komisch in der Armut dieses kleinen Hauses. Aber Barrie bringt es fertig, uns Jess dadurch sogar liebenswerter zu machen, weil durch diese kleinen Schwächen das Ideal erst menschlich wird. Die komische Wirkung beruht auf dem Kontrast zwischen der liebenswerten kleinen Unvernunft dieser alten Frau und allem, was die vernünftige Sachlichkeit von ihr unter diesen Umständen verlangen würde. Aber das Lachen, das dadurch entsteht, wird von der Überzeugung getragen, daß das Unvernünftige im menschlichen Wesen schon in Kauf genommen werden kann, wenn ihm gleichzeitig echte Werte entsprechen, die hinter aller Unvollkommenheit erkennbar bleiben. Mit der Erscheinung des Londoner

Sohnes tritt ein gewisses sentimentalisches Element hinzu, mit dem Barrie noch nicht ohne weiteres fertig wird. Als es Jess aufgeht, daß ihr Sohn sich an ein Mädchen in London gebunden hat, treibt sie ihre Eifersucht dazu, von ihm zu verlangen, daß er den Handschuh, den er in seiner Tasche mit sich herumträgt, ins Feuer wirft, als Zeichen, daß er mit dem Mädchen Schluß macht.

"It's wrang o'me, Jamie", she says, "but I canna bear to think o' ye carryin that aboot sae carefu'. No, I canna help it." (S. 192).

Hier hat Barrie für einen Augenblick aus Liebe zu allen Müttern sein Gleichgewicht verloren und ist seinen anderen Charakteren nicht gerecht geworden. Aber außer diesem Kapitel übt kein Barriesches Werk eine stärkere gefühlserregende Kraft aus, die sowohl auf Humor, als auf Zartheit der Schilderung beruht. Diese reizvolle Verbindung finden wir in vollendeter Form in der Biographie seiner Mutter.

2. In Margaret Ogilvy.

Beim Lesen der "Margaret Ogilvy" haben wir das Empfinden, nicht nur das Bild *seiner* Mutter vorzufinden, sondern das Inbild aller Mütter seines Volkes zu der Zeit. Das Leben der Mutter wird schon in den ersten Zeilen angedeutet als ein "long campaign", der mit der Erwerbung der sechs Stühle für die gute Stube anfängt. Ihr Leben ist darauf gerichtet, Hoffnungen und Ideale zu verwirklichen, auch wenn Opfer gebracht werden müssen, Not und Schmerz in ihrem Dienste zu erleiden sind. Diese Stellungnahme der Welt gegenüber hat sich Barrie selbst zu eigen gemacht, denn alles was das Dasein lebenswert macht, liest er aus dem Vorbild seiner Mutter heraus.

Ihr erster großer Charakterzug ist eine so reine und so umfassende Menschenliebe, daß alle Leute in Not zu ihr laufen, um ihren Schmerz ihrer großen und starken Seele aufzubürden. Dieser Liebe, die auch der Sohn besitzt, entspringt der Humor, der *sie* auch im Augenblick des Schmerzes zum Lachen bringen könnte und *ihn* zum Schreiben solcher Stellen wie der folgenden befähigt. Nach dem Tode ihres zweiten Sohnes liegt Margaret krank vor Trauer im Bett. Der kleine Jamie Barrie versucht sie durch Lachen über den Schmerz hinwegzutrösten: "I suppose I was an odd little figure. I have been told that my anxiety to brighten her gave my face a strained look and put a tremor into the joke. (I would stand on my head in the bed, put my feet against the wall and then cry excitedly "Are you laughing, mother?") — *And perhaps what made her laugh was something I was unconscious* of." (S. 10—11)

Trotzdem hatte sie auch ihre kleinen eitlen Momente. "When she got the Mizpah ring she did carry that finger in such a way that the most reluctant might see" . . . . . "A good way of enraging her was to say that her last years bonnet would do for this year without alteration or that it would defy the face of clay to count the number of her shawls". (S. 24) Als ihr später der er-

wachsene Sohn die Bedeutung der lateinischen Zitate, die ihr im Laufe der Jahre in ihrer umfangreichen Lektüre begegnet waren, erklärt, macht sie sich einen Spaß daraus, vor Fremden die Dame mit humanistischer Bildung zu spielen. "Eheu, fugaces, Postume, Postume, labuntur anni" pflegte sie den erstaunten Besuchern vorzuzitieren "if she managed to reach the end without being flung, but usually she had a fit of laughter in the middle and so they found her out". (S. 35)

Dieselbe Tatkraft, die sie an die Verwirklichung ihrer höchsten Ideale setzt, wirkt sich auch auf allen anderen Gebieten ihres Lebens aus. Das kann manchmal komische Wirkungen hervorrufen, wenn die Ziele, die sie sich setzt, verhältnismäßig klein und alltäglich sind. Die komische Wirkung beruht dann auf dem Gegensatz zwischen dem Wert des Erstrebten und der daran gesetzten Kraft. Aber die Komik dient im Grunde nur dazu, diese an sich wertvolle Kraft wieder von einer neuen Seite zu zeigen. Die Erwerbung der "six hair-bottomed chairs" bildet einen Höhepunkt in ihrem Leben, obwohl sie kaum praktischen Wert für sie haben. Die Freude an solcher Erwerbung entspringt aus einer liebevollen Sorge für das Heim, um das sich das Leben der Familie konzentriert. Dieses Familienleben bildet für sie den Mittelpunkt ihrer Gefühlswelt überhaupt.

Wie bei Jess, deren Vorbild in der Wirklichkeit sie ist, entspringen viele von ihren unvernünftigen Handlungen einer zu großen Liebe zu ihren Kindern, in deren Dienst sie ihre Kraft so freiwillig verbraucht. Immer besorgt um ihr Wohlbefinden, wirkt sie komisch, wenn sie sich Mühe gibt, alles gering zu schätzen, was die Leistungen ihrer Kinder in den Schatten stellen könnte. R. L. Stevenson, den Barrie als "king of us all" (S. 117) bezeichnet, lehnt sie zuerst gerade aus dem Grunde ab, weil er "wrote better books than mine." (= Barrie) (S. 104) Auch wenn der Zauber der Stevensonschen Abenteuerwelt sie schon selber gefangengenommen hat, will sie es nicht zugeben, um den geliebten Sohn nicht zu verletzen. "I could never thole (= bear) any of his books" said my mother immediately and indeed vindicatively. "You have never read any of them" I reminded her. "And never will" said she with spirit". (S. 105). Endlich kommt sie doch dazu, eins von Stevensons Büchern zu lesen "You must remember that she only read it to persuade herself (and me) of its unworthiness. But never till the end would she admit he had a way with him which was beyond her son . . . .

> "But if he had been your son?"
> "But he is not."
> "You wish he were?"
> "I dinna deny but what I could have found room for him." (S. 115)

Sogar ihre gelegentliche Dickköpfigkeit entspringt noch aus der Liebe zu den Kindern und deshalb ruft sie jene lächelnde Rührung hervor, aus der die humoristische Darstellungsweise entsteht.

Das Erlebnis der Mutterliebe bildet für Barrie das Grunderlebnis, auf das sich sein ganzes Gefühlsleben beziehen läßt. "For when you looked into my mother's eyes you knew as if she had told you why God had sent you into the world — it was to open the minds of all who looked to beautiful thoughts and that is the beginning and end of literature." (S. 4)

Von der Idealgestalt der Mutter her läßt sich seine Einstellung zum Leben und zur Menschheit verstehen. Sie gibt seinem Schaffen den eigentlichen Reiz jenes Gemisches von Humor und Zartheit des Gefühls. In ihr findet er jene Eigenschaften verkörpert, die den Menschen dem Ideal näherbringen. Das Mütterliche beruht für ihn nicht nur auf einem reinen Naturtrieb, sondern wird für ihn zum Ausdruck eines höchsten Prinzips, nämlich der Erfüllung menschlichen Wesens in der Überwindung des bloßen natürlichen Triebs im Verhältnis der Geschlechter und der überpersönlichen Hingabe an die kommende Generation. Ihr ganzes Tun und Fühlen kreist um das in ihren Kindern fortgesetzte Leben überhaupt. Wie weit diese überpersönliche Hingabe an neues werdendes Leben geht, zeigt sich in der glücklichen Anteilnahme, mit der sie jedes Neugeborene im Dorfe begrüßt und die sich schon in ihren frühesten Kinderjahren äußerte, "but she never dallies unless she meets a baby, because she was so fond of babies that she must hug each one she meets". (S. 21) Von diesem Gesichtspunkt aus bekommt die Welt des Kindes eine neue Bedeutung. Das Kind als Verkörperung des neuen, noch ungetrübten und ursprungnahen Lebens steht in seinem Weltvertrauen und seiner unbewußten Ehrfurcht vor den Wundern der Schöpfung in Verbindung mit der Kraft, die hinter allen Erscheinungen wirksam ist. Mutter und Kind sind dann von diesem ihren, ihnen innewohnenden Prinzip aus das "image" oder Inbild des ewigen Göttlichen, das jenseits von Zeit und Raum steht. Daraus erklärt sich Barries Vorliebe für die Gestalt des Kindes und des jugendlichen Menschen.

b) In der Schilderung der jugendlichen Gestalt.

1. In Sentimental Tommy und Tommy and Grizel.

In dem ersten Kapitel der Margaret Ogilvy sagt Barrie von seiner Mutter "there was always something of the child in her and her laugh was its voice, as eloquent of the past to me as was the christening robe to her". (S. 14) Er betont auch die Frische dieses Lachens, das jeden Morgen sozusagen von neuem geboren wurde und wir haben das Empfinden, was gerade die späteren Werke bestätigen, daß es eben diese Barrie selber eigene Frische ist, die ihn zum Humoristen befähigt. Ein Kind lacht entweder aus einem freudigen gesunden Lebensgefühl heraus oder es setzt sich in seinem Lachen über ausgestandenen Schrecken oder Schmerz hinweg, weil es nach durchgemachter Angst wieder einen neuen festen Halt gefunden hat. Dann kann es mit Tränen in den Augen

lachen. Das aber ist in gesteigerter Form für alle großen Humoristen kennzeichnend. Verstandesmäßig stehen sie der Gegensätzlichkeit des Seins gegenüber, empfinden schmerzhaft die Paradoxie, die allem Menschlichen zu Grunde zu liegen scheint, aber dieser Schmerz wird von der kindlichen Vertrauenskraft des Gemütes überwunden, die sie immer wieder einen festen Standpunkt finden läßt. Aus einer Intuition heraus wird die Welt in ihrer einmaligen Gegebenheit bejaht. Nur mit Hilfe einer dem kindlichen Wesen verwandten Phantasie wird die Kritik an der realen Welt, die jedem echten Humor zugrunde liegen muß, in die freie humoristische Gestaltung emporgehoben. Das Kind selbst kann nicht im echten Sinne humorvoll sein, weil ihm die überlegene Einsicht des erwachsenen Menschen, die alleine zur Kritik führt, fehlt. Diese beiden Elemente, das Kindliche und die überlegene Kritik sind am deutlichsten erkennbar in den Barrieschen Werken, in denen die jugendliche Gestalt im Mittelpunkt steht.

Barrie ist sich selbst aber der Gefahr bewußt, die in einer Übersteigerung der kindlichen Phantasiekräfte und in dem Beherrschtwerden von ihnen nach Überschreiten der kindlichen Altersstufe liegt. Dafür legen jene Werke Zeugnis ab, in denen er Menschen schildert, die über die kindliche Sinnesart nie hinausgehen können, sodaß sie nie zu jenem Verantwortungsbewußtsein dem Leben gegenüber kommen, in dem sich erst das menschliche Dasein erfüllt. So entspringt aus der Übersteigerung einer Sinnesart, die nur einen Teil der idealen menschlichen Ganzheit darstellt, ein Kontrast, eben zu diesem harmonischen Ideal, der tragisch aufgefaßt werden könnte, wenn nicht ein inneres Band des Verständnisses und der Verwandtschaft gerade mit solchen Naturen ihre humoristische Darstellung möglich machte.

Solch eine kindlich geprägte Gestalt taucht in dem Roman "Sentimental Tommy" zum ersten Male auf. Tommy scheint die Projektion eines inneren Teils des Dichters selbst zu sein, namentlich die Verkörperung der kindlichen Phantasie, die alle Werke Barries kennzeichnet, und eine Verlebendigung seiner eigenen träumerisch phantastischen Jugend. Aber weil dieser *Teil* als ungenügend, unvollkommen und direkt gefährlich für die Erfüllung des Seins erkannt wird im Lichte des überlegenen Bewußtseins, wie es uns in Grizel entgegentritt, wird die Lebensform, die daraus entsteht, Gegenstand des Humors. Für Tommy hat die harte Wirklichkeit wenig oder kaum Bedeutung. Er bewegt sich zwischen den Illusionen einer selbstgeschaffenen Welt. Deshalb wirken seine Bestrebungen und sentimentalen Träume komisch, im Gegensatz zu der Gesamtheit der Wirklichkeit, in der er sich nie ganz heimisch fühlt und die er nie richtig erleben kann.

Wir lernen Tommy erst in London kennen, wo seine schottische Mutter sich mit dem faszinierenden Taugenichts hinbegeben hatte, der ihr das Leben und die erste echte Liebe verdorben hat. Nach dem Tod ihres Mannes überarbeitet sie sich, um ihre zwei

Kinder zu ernähren und stirbt, als sie noch sehr jung sind. Der beiden Kleinen nimmt sich jetzt der verbitterte Jugendgeliebte an, und der Schauplatz der Handlung wird wieder nach Thrums verlegt. Da entpuppt sich Tommy als ein hoch über dem Durchschnitt stehender Junge, der sich bald eine Führerstellung unter den Dorfjungen erwirbt, durch seine überlegene Kraft und durch den Reichtum seiner Phantasie, die Spiele von solch einer Zauberkraft erfindet, daß sie seine realdenkenden Mitspieler manchmal in Schrecken versetzt. Diese Phantasie äußert sich weniger im Erfinden von großen Handlungszusammenhängen, als in der Gabe, sich in die verschiedenartigen Rollen hineinzuversetzen.

> "Most conspicuous of his traits was the faculty for stepping into other people's shoes and remaining there until he became someone else; his individuality consisted in having none . . ."
>
> "But his tendency to be anyone he was interested in implied sympathy (for the time being)." (S. 187)

Diese Wesenselemente von Tommys Charakter sind aber auch diejenigen, die er als Künstler besitzt und begründen auch seine späteren Erfolge als Schriftsteller. Jeder Dichter schafft zwar etwas, was über die Wirklichkeit hinausgeht, aber die Materie seines Schaffens muß er doch aus der Wirklichkeit selber nehmen. Die Phantasie ist nur dazu da, das was schon in der Wirklichkeit vorhanden ist, auszurunden und zur Vollendung zu bringen. Tommys Phantasie dagegen geht alleine von sich selber aus, statt an die Wirklichkeit anzuknüpfen, und projiziert so seine innerliche Traumwelt in die Wirklichkeit hinein. Das erklärt sich aus der Passivität seiner Natur, die ihn der Wirklichkeit nicht Herr werden läßt, sondern dem Ansturm der Gefühle und Phantasien erliegt. Ohne seinen Willen drängen sie hervor, und wirken komisch in ihrer Verbindung mit einer übersteigerten Sentimentalität, die oft gar keinen konkreten Anlaß zu haben braucht.

Seinem Schullehrer ist Tommy vollkommenes Rätsel. Er arbeitet kaum; nur auf solchen Gebieten, bei denen es auf Phantasie ankommt, blitzt der geniale Funke in ihm überraschend auf, der in seinem Lehrer die Hoffnung erweckt, daß er vielleicht doch bei der Aufnahmeprüfung für die Universität zu einem Stipendium kommen wird. Weil er weiß, daß dieses Stipendium das einzige Mittel ist, das ihn vor einem Bauernleben bewahren kann, versucht Tommy, sich hinter die Arbeit zu setzen.

> "He did his very best, doggedly, wearily sitting at the round table till Elsbeth feared he was killing himself and gave him a melancholy comfort by saying so. An hour afterwards he might discover that he had been far away from his books looking on at his affecting death and counting the mourners at his funeral." (S. 409)

Bald entdeckt der Schulmeister Cathro eine neue Tätigkeit Tommys. Die Thrumseinwohner, die nicht schreiben können, haben ihre Korrespondenz den fähigen Händen Tommys anvertraut, statt sich bei Mr. Cathro zu melden. Er hat Tommy in Verdacht, daß er diese Briefe entweder in der Schule selbst fabriziert oder sich

dort wenigstens an ihrem Lesen ergötzt. Eines Tages "Tommy became suddenly the centre of observation. Biç tears were running down his cheeks and falling on some sheets of paper which emotion prevented his concealing." (S. 416) Der Brief, der ihn so tief berührt, ist an eine Mutter gerichtet, deren Tochter vor kurzem gestorben war. Die Haare der Gestorbenen werden in feinfühliger Sprache mit der Trauerweide verglichen, die über ihrem Grab steht. Von anderen, die er auch vorfindet fragt Cathro:

> "What made you snivel when you read the pathetic bits?" asked Cathro with itching fingers. "I was so sorry for Peter and Mrs. Binnie" Tommy answered, a little puzzled himself now, "I saw them so clear". "And yet till Betsy (= die Bestellerin der Briefe) came to you, you had never heard tell of them?" "No." "And in reflection you don't care a doit about them?" "N-no." "And you care as little for Betsy?" "No' now, but at the time I a kind of thought, I was to be married to Andrew." (S. 421)

An diesem Vorkommnis offenbart sich für Cathro die wahre Natur Tommies, die er jetzt mit den Namen "Sentimental Tommy" für immer festlegt.

Infolge dieses Zeitvertreibs mißlingt der Examensversuch, und nun bietet sich noch eine Möglichkeit für Tommy, seine akademische Laufbahn fortzusetzen, nämlich in der Bewerbung um einen Preis für den besten Schulaufsatz in schottischem Dialekt. Tommy versagt zum zweitenmal, aber aus anerkennenswerten Gründen. Er sucht fünf Viertelstunden lang nach einem Wort, das die Mengenvorstellung, die er von der bei einer bestimmten Gelegenheit in der Kirche versammelten Gemeinde hat, wiedergibt. Infolgedessen bleibt ihm keine Zeit, um den Aufsatz zum Abschluß zu bringen. Nur von einem Schiedsrichter wird dieses Verhalten nicht als Dummheit, sondern als Zeichen schriftstellerischer Begabung angesehen und seine Stimme gilt nicht gegen die Mehrzahl. Tommy fällt wieder durch und kommt als Knecht auf einen Hof in der Nachbarschaft. Damit hört die Jugendperiode (wenigstens in Bezug auf Alter) auf.

In "Tommy and Grizel" taucht der Held wieder in London auf und zwar als der "Amanuensis" des "penny novelist" Pyms, der den genialen Funken in seinem Mitarbeiter aufdeckt und ihn dazu anregt, die ersten literarischen Versuche zu machen. Diesmal gelingt es Tommy, und plötzlich gewinnt er Ruhm und Anerkennung durch das Werk "Letters to a young man, about to be married" — ein komischer Titel für das erste Werk eines Schriftstellers, der überhaupt nichts von Frauen weiß und bei dem die Liebe nur ein in der Phantasie geformter Begriff ist.

Der Schlüssel zu Tommys Wesen liegt in dem oben angeführten Satz ". . . the faculty of stepping into other people's shoes . . ." Die vorgestellte Welt, in der er lebt, bildet für ihn solch eine wahre Wirklichkeit, daß er, ohne es zu wollen, die Rolle eines Heuchlers spielt, der sich und seinen Mitmenschen Erlebnisse vortäuscht, von denen er überhaupt keine Erfahrung

hat. Aber "it was far from his design to play a part; he had indeed no design at all, but an opportunity for sentiment having presented itself, his mouth had opened as at a cherry". (S. 32) Im Lichte der Vernunft, mit der er nachts auf seine Tageserlebnisse zurückschaut, kommt ihm die Gefahr dieser Sentimentalität zum Bewußtsein "but with the daylight came again his talent for dodging thoughts that were lying in wait, and he yielded as recklessly as before to any sentimental impulse." (S. 34) Tommy wird nicht nach außen hin als Persönlichkeit komisch. Die Komik in ihm liegt nicht an der Oberfläche, sondern in dem Kontrast innerhalb seines eigenen Wesens, in dem besonderen Verhältnis von Sein und Schein, wie es in seinen Handlungen zu Tage tritt. Die Unvernunft seines Handelns offenbart sich in besonders lächelnder Weise in der Episode mit "Mrs. Jerry", von der Tommy bisher kaum etwas gesehen und an die er noch weniger gedacht hat, und die er eines Tages auf ihren Wunsch hin aufsucht, um sich in ihren Geburtstagskalender einzutragen. Mrs. Jerry vertraut ihm an, daß sie soeben einen Heiratsantrag bekommen habe, von dem sie nicht weiß, ob sie ihn annehmen oder ablehnen soll. "This put Tommy in a most awkward position. There are probably man who could have got out of it without proposing, but there seemed at the moment to him no other way open. . . "I was asking your advice only. It is too much?" sagt Mrs. Jerry. "Not at all, I'm quite the right man to consult at such a moment, am I not?" *It was said with profound meaning but his face was as usual.* "That is what I thought" she said in all good faith . . . . . "You do not understand", he cried and he was also looking longingly at his hat. "Understand what?" "Jerry", he said and tried to stop himself with the result that he added "Dear little Jerry" ('what am I doing' he groaned) She understood now. "You don't mean" she began in amazement. "Yes", he cried passionately. "I love you, will you be my wife?" (I am lost). (S. 36/37)

So schreitet Tommys Laufbahn fort. Ähnliche Szenen wiederholen sich in übertriebenerer und deshalb komischerer Form bis er sich wieder nach Thrums begibt und unter den Einfluß seiner Jugendfreundin Grizel kommt, die zu einer echten, aufrechten Frauenpersönlichkeit herangewachsen ist. Durch den Kontakt mit dieser wahren und unsentimentalen Natur kommt er zum vollen Bewußtsein seiner Schwäche und Unvernunft, ohne die Kraft aufbringen zu können, sie zu überwinden. Was aber mit seiner Schwäche versöhnt, ist seine Fähigkeit über sich selber zu lachen "No one could laugh more heartily at himself than Tommy and no one bore less malice to those who brought him to land". (S. 66)

Wie klar er sich über sich selber ist, wie gerne er diese Schwächen, die scheinbar den Kern seines Wesens bilden, bekämpfen möchte, kommt in der folgenden komischen Szene zum Ausdruck. Tommy ist mit seinem Jugendfreund Corp Shiach angeln gegangen.

Sie liegen an dem Ufer des Flusses, Tommy in Träume versunken. Ein Handschuh Grizels, den er zufällig in seiner Tasche findet, regt ihn an, sich in eine tragische Liebesgeschichte hineinzuphantasieren. Zum Schluß sieht er sich selber auf dem Grunde eines Flusses liegen, über dessen Rand sich die lachende Geliebte beugt. Noch während dieser beinah als wirklich erlebte Traum ihn gefangen hält, fällt ein kleiner Junge in den tiefen Fluß. Tommy wird plötzlich in die Wirklichkeit zurückgerissen, kann aber nicht aus der sentimentalen Stimmung des Traumes heraus. Er reicht Corp den Handschuh mit der Bitte ihn "ihr" zurückzugeben. "He did not know who "she" was; he scarcely knew he was saying it. It was his dream intruding on reality as a wheel may revolve for a moment after the spring breaks." (S. 115) Mit eigener Lebensgefahr rettet er den Jungen und liegt erschöpft am Ufer, wo er die erstaunliche Bemerkung ausstößt "Here's a little fool, Corp, but not such a fool as I am". (S. 116) Gewiß hat er die Tat aus einem echten Impuls heraus getan. "but sentimentality had been there also and he was now shivering with a presentiment of the length to which it might one day carry him." (S. 116)

In dem Augenblick erkennt er selber die Unvernunft, zu der seine zügellose Phantasie ihn führen könnte, deckt also in sich selber den inneren Widerspruch auf, der ihn in seinen Handlungen lächerlich macht.

Aber diese Szene weist auf eine Zerspaltenheit in seiner Natur hin, die einen doppelten Widerspruch in sich enthält: 1. den Widerspruch zwischen dem edlen Schein seiner Handlungen und der dahinterstehenden, unedlen, alles verfälschenden Sentimentalität; 2. den Widerspruch in seinem eigenen Wesen, zwischen dieser Sentimentalität und einem echten inneren Kern, der am wahrhaft Guten Anteil hat. Um die Tragik und Komik dieses doppelten Widerspruches darzustellen, bedarf es des großen Humors. Der beherrschende Zustand Tommys steht im Gegensatz zu dem, was das Feinste in ihm in seinen wenigen höchsten Augenblicken erreichen kann. Tommy stellt wie jeder bessere Mensch innerlich etwas Höheres dar, als das, als was er nach außen hin erscheint. Das Bewußtsein solcher höheren Werte im eigenen Inneren kann sich bei phantasiebegabten Menschen bis zur Erkenntnis des eigenen Prototyps steigern. "We dimly see within our intellectual nature a miniature as it were of our entire self, yet deprived of all we condemn or despise, the ideal prototype of everything excellent or lovely, that we are capable of conceiving as belonging to the nature of man".[1] Dann erst kommen die besten Möglichkeiten des inneren Wesens zur vollen Geltung, bilden eine höhere Persönlichkeit, frei von dem Nichtigen, was sich von dem Erscheinungsbild der Gesamtpersönlichkeit nicht trennen läßt. Die Eigenart von Tommys Phantasie, die ihn dauernd von sich selber hinweg in fremde Rollen hineinführt, hindert ihn daran, die eigene

1) Shelley, Essays and Fragments on Love, S. 52/53.

höhere Persönlichkeit zu entdecken und darzustellen. Das was an höheren Möglichkeiten in ihm ist, sein Künstlertum, wird ihm nicht in seiner tiefsten Bedeutung bewußt. Er bleibt sich selber im Wesentlichen ein Rätsel. Dieses ihm selber unbewußte bessere Selbst spricht sich nur in seiner Kunst aus. Als Künstler kann er darstellen, was er als Mensch überhaupt nicht verwirklichen kann. Weil ihm das nicht zum Bewußtsein kommt, versucht er es als Mensch und scheitert daran. Diese Tatsache wird zum Beispiel deutlich in seinem Verhältnis zur Liebe. Als Künstler erfaßt er das Wesentliche und bringt es vollendet zum Ausdruck. Pym fragt ihn einmal:

> "Where did you copy this from?" "It is when we're thinking of those we love that our noblest thoughts come to us, and the more worhyt we are of their love, the nobler the thoughts. Hence it is that no one has done his greatest work who did not love God."
> "I copied it from nowhere" replied Tommy fiercely; "it's my own." (S. 18/19)

Sobald er aber als Mensch in seinem eigenen Leben auf das Problem der Liebe stößt und es rein erlebnismäßig zu gestalten versucht, erweist er einen Mangel an persönlicher Gefühlskraft, der das Glück mit Grizel zerstört. Grizel, die ihm mit echter Liebe begegnet, ist sich seiner Schwächen voll bewußt, nur glaubt sie ihm zu einem echten menschlichen Selbst verhelfen zu können und zu sollen, indem sie mit ihm gemeinsam die Flügel seiner Phantasie immer wieder von neuem abzuschneiden versucht. Unter allen den Charakteren, die Tommy gelegentlich annehmen kann " "which of them all is me, Grizel?" he asked gloomily". "We shall see", she said, "when we have got the wings off". (S. 287) Damit unterliegt sie demselben Irrtum wie Tommy selber, indem sie denkt, daß die Phantasie ein menschlicher Fehler bei ihm ist, während sie doch eine notwendige Grundlage seines Künstlertums bildet. Tommys "Flügel" sind bei ihm etwas Organisches, was immer von neuem wächst und sich nicht gewaltsam beseitigen läßt, so daß beide endlich feststellen, daß Tommy nicht dazu befähigt ist, die echte Liebe des Mannes zur Frau zu empfinden. Diese Phantasie, die ihn zum Künstler gemacht hat, hat ihn im Menschlichen nicht zum vollen Erwachsensein kommen lassen, sondern läßt ihn wie das Kind mit der Realität spielen. Wie das Kind kann er zu keiner verantwortlichen Bindung kommen. Er "craved for a mastery overself . . . . . and again I think he deserves respect. Poor Tommy, he was still a boy, he was ever a boy, trying sometimes as now to be a man and always when he looked round he ran back to his boyhood, as if he saw it holding out its arms to him and inviting him to come back and play . . . . . In a younger world where there were only boys and girls he might have been a gallant figure". (S. 117)

Deshalb gehen die beiden Liebenden auseinander. Einige Zeit nachher wird Tommys kleine Liebelei mit einer verheirateten Frau von Grizel entdeckt. Das Offenbarwerden der Haltlosigkeit des

Geliebten bringt Grizel zum Wahnsinn und in diesem Zustand heiratet sie der erschütterte, sich selber verachtende Tommy, der durch liebevolle Pflege und hingebende Geduld sie wieder zur Gesundheit führt. Grizel läßt sich nichts vortäuschen, sie weiß, wie Tommy ihr gegenüber empfindet. "But she saw also that the next best thing was the kind of love this boy gave to her and she would always be grateful for second best". (S. 397) Alles scheint ganz gut zu werden, soweit es in Tommys Leben möglich ist, bis die plötzliche Ankunft jener Frau, mit der er das Grizel erschütternde Abenteuer erlebt hatte, ihn wieder von Neuem aus der Bahn wirft. Bei einem Versuch, sie in einem Garten zu besuchen, bleibt sein Mantel an den Eisenspitzen eines Gitters hängen, und der hochgeschlossene Kragen erwürgt ihn. "They say that in such a moment a man reviews all his past life. I don't know whether Tommy did that, but his last reflection before he passed into unconsciousness was probably "Serves me right!" Perhaps it was only a little bit of sentiment for the end". (S. 421) Sogar in seinem Tode wirkt der arme Tommy beinahe lächerlich. Der Heldentod, den er sich in seiner sentimentalen Phantasie so oft ausgemalt hatte, wird zu einem lächerlichen Ende, durch dieselbe Sentimentalität verschuldet.

Der Widerspruch zwischen dem, worauf er Anspruch erhebt und seinem tatsächlichen Schicksal ruft das Komische in ihm hervor und doch liegt in dem komischen Widerspruch eine heimliche Tragik, die zwar nicht in der Darstellungsweise zum Ausdruck kommt, sondern in dem Gegenstand selber liegt. Dieselbe Kraft, eben seine künstlerische Begabung, die seinen Wert ausmacht, führt auf der anderen Seite zur Vernichtung seines Menschentums und geht damit zugleich zu Grunde. Dieser tragische Kern seines Schicksals ist es, der ihn aus der Sphäre des bloß Komischen zum Gegenstand des großen Humors erhebt. Von einer anderen Gesinnung aus könnte Tommy garnicht umfassend verstanden werden.

2. In The Little White Bird

An die Idee, die hinter Tommy Sandys Schicksal steckt, knüpfen beinah alle bedeutenden Werke der Folgezeit, mit Ausnahme des "Admirable Crichton" an. Der Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit, der in Tommy, was die künstlerische Form anbelangt, von der Seite der Wirklichkeit her, das heißt realistisch dargestellt wird, wird aber nun von der Phantasie aus, das heißt in der Form von Märchenspielen und Märchennovellen geschildert. Das Buch, das zugleich Tor und Schlüssel zu der zweiten Phase seines Schaffens bildet, ist "The Little White Bird". Hier erreicht die Feinheit von Barries Humor und die tiefe Reinheit seines Gefühls ihre höchste Ausdrucksform, in einer Phantasiewelt von Feen, alten Junggesellen und jungen Liebenden, Vögeln und Kindern. Die Geschichte dreht sich um einen alten Junggesellen, der die Zartheit und Großmut seines Herzens hinter einem gemachten

Zynismus und gespielter Schroffheit zu verbergen sucht. Die eintönige Einsamkeit seines Lebens erfährt eine Wandlung, als das junge Ehepaar, das er ohne ihr Wissen zusammen gebracht und betreut hat, das erste Kind bekommt, den kleinen David. Das Zusammensein mit dem kleinen Kind macht ihn wieder jung. Dadurch steigt alle zurückgedrängte Sehnsucht nach einem im Kinde erfüllten Leben wieder empor und seine befreite Phantasie bringt dem Jungen zuliebe eine ganze Märchenwelt hervor, wobei er angeblich von den Erinnerungen des kleinen David an die Zeit, wo dieser noch, wie alle Kinder vor ihrer Geburt, als ein Vogel in Kensington Gardens herumflog, ausgeht. Der Humor dieses Buches liegt in dem Ernst, mit dem diese Welt, von der wir wissen, daß sie eine von der Phantasie geschaffene ist, als eine scheinbar bekannte und selbstverständliche geschildert wird. Die tiefe Wahrheit der Geschichte beruht auf der ihr zugrundeliegenden Vertiefung in das Wesen der kindlichen Phantasie, die mit einer unbeschränkten Glaubensfähigkeit verbunden ist. "The moment you doubt whether you can fly you cease for ever to be able to do it. The reason birds can fly and we can't is that they have perfect faith, for to have faith is to have wings". (S. 127). Erst in diesem Zustand des absoluten Glaubens und umfassender Empfänglichkeit sind wir fähig, uns in die reizvolle Phantasie Barries hineinzuversetzen. Das Einzigartige bei Barrie ist, daß er durch den tatsachenmäßigen Ernst seiner Schilderungen einen solchen Zauber auszuüben vermag, wie er von der folgenden Stelle ausgeht:

> "David knows that all children in our part of London were once birds in Kensington Gardens . . . that the birds know what would happen if they were caught and are even a little undecided about which is the better life is obvious to overy student of them. Thus if you leave your empty perambulator under the trees and watch it from a distance, you will see the birds boarding it and hopping about from pillow to blanket in a twitter of excitement. They are trying to find out how babyhood would suit them." (S. 18/19)

Alle Kinder sehnen sich scheinbar nach diesem Vogelzustand wieder zurück — "for having been birds before they were humans, they are naturally a little wild in the first few weeks and very itchy at the shoulders where their wings used to be. So David tells me". (S. 12) Aber nur der eine, „Peter Pan", hat den Mut aufgebracht, seine Mutter zu verlassen und wieder in die Vogelwelt zurückzukehren, wo er aber seine Menschengestalt behält. Aber auch Peter vermißt in der ersten Zeit das menschliche Leben, dem er entschlüpft ist, und möchte doch wieder Menschenkind werden. Erst wenn er feststellt, daß seine Mutter ihn scheinbar verlassen hat und einen neuen kleinen Jungen bekommen hat, gibt er sich damit zufrieden, ein "Betwixt and Between" zu bleiben, weder Vogel noch ein gewöhnlicher Knabe. Er besitzt das "glad heart", das auch alle Vögel haben, außer wenn man ihre Nester beraubt; aber weil er halb menschlich ist, versucht er zu spielen, wie die wirklichen Kinder es

tun, "and it is one of the pathetic things about him that he often plays quite wrongly". (S. 144) „Peter Pan" ist also weder ganz zu beneiden, noch zu bemitleiden. Ihm selbst erscheint sein Glück im Allgemeinen vollkommen, weil er keine andere Lebensform kennt als seine eigene; aber es fehlt ihm nach allen Seiten hin etwas, was er sich nicht ganz vorstellen kann. Und dieses Etwas, das das Tragische in seinem Leben ausmacht, wird deutlicher aus der Weiterentwicklung, die diese Gestalt in dem Märchenspiel „Peter Pan" erfährt.

3. In Peter Pan.

Wenn wir in Peter Pan den inneren Sinn aufdecken wollen, den Barrie hineingelegt hat, und der über den unmittelbaren Reiz des Märchenspiels hinausgeht, finden wir den Schlüssel zu dem Rätsel seines Wesens am Ende des Stückes in den kleinen andeutenden Sätzen "if he could get the hang of the thing his cry might become "to live would be an awfully big adventure" but he can never quite get the hang of it, and so no one is as gay as he". (S. 159/160) Was in Peter fehlt, ist der eigentliche Sinn für das wirkliche Dasein, der sich bei echten Kindern erst allmählich entwickelt und erst beim Erwachsenen zur vollen Entfaltung kommt. Daß jeglicher Kontakt mit der realen Wirklichkeit ihm abgeht, beweist die Tatsache, daß Peter von keinem Menschen berührt werden kann. Wenn im ersten Akt Wendly versucht, ihn zu umarmen "he draws back, he does not know why, but he knows he must draw back". Diese Zeilen, die Barrie nachträglich in das Stück eingesetzt hat, sind von seinem Biographen Harrington als ein Fehler angesehen worden[1], indem er eine zu weit gehende Unwirklichmachung darin sieht. Aber wenn wir den tieferen Sinn Peter Pans erkannt haben, wird uns von da aus diese Einschiebung verständlich, als eine letzte symbolische Verdeutlichung seiner Verbindungslosigkeit mit dem Leben. Barrie hat Peter nie als einen realen Knaben darstellen wollen. Die Eigenschaften, die Peter mit wirklichen Jungen gemein hat, sind nicht seine eigenen, sondern sind bei ihm bloß der Wirklichkeit abgesehen und künstlich nachgeahmt, sodaß er sie wie Kleidungsstücke an- und ablegen kann. Das, was sein eigenes Wesen ausmacht ist gerade das, was ihn von übrigen Knaben absondert, nämlich eine anormale, übersteigerte Phantasie.

Von diesen nachgeahmten Eigenschaften, und von dieser übersteigerten Phantasie aus läßt sich die Art der Welt, in der er lebt, erklären. Die ersteren treten stark hervor in der Abenteuerwelt, in die er die Darlingkinder Wendy, John and Michael für einige Zeit mit hineinzieht. Weil er nicht weiß, was eigentliche reale Wirklichkeit ist, nimmt er die übertriebene Nachahmung der Wirklichkeit,

1) vgl. S. 256: "It was aghast at this most unwarranted interpolation: . . . It weakens the conception of Peter as having anything of the boy about him. We cannot have the same sympathy for a changeless and deathless thing that cannot be touched by mortal hands that we had for a Peter who used to be half mortal and half immortal."

wie sie in Abenteurer- und Märchengeschichten existiert, für wahr. So kommt es, daß sein Neverneverland "is an open air scene, a forest with a beautiful Lagoon beyond, but not really far away, for the Never Land is very compact, not large and sprawly with tedious distances between one adventure and another, but nicely crammed". (S. 46) Er erlebt in bunter Reihe unglaubliche Abenteuer, in denen all die Gestalten, die in Abenteuer und Märchengeschichten getrennt sind, Seeräuber, Indianer, Meeresjungfrauen, Feen, Tiere und Vögel, in heterogener Weise verbunden sind. Alles was er von der Wirklichkeit zu wissen glaubt, packt er in seine kleine Welt hinein, sodaß alles geschieht, wie seine Wunschvorstellung es befiehlt. Wenn der Piratenkapitän den Versuch macht, Peter zu vergiften, schreibt Barrie hinzu "Don't be too alarmed by this; it is precisely the situation Peter would have chosen". (S. 116) In dem Wort "chosen" steckt die Erklärung für Peters „Wirklichkeit". Es ist eine Wahlwelt, zusammengestückt aus nie erlebter sondern nur erwünschter Wirklichkeit.

Die Ankunft der Darlingkinder bringt ein Stück richtiger Außenwelt in diese Phantasiewelt hinein, und bringt neue Möglichkeiten für die Nachahmung mit sich. Nun wird die wirkliche Wirklichkeit wie sie Wendy, John and Michael zu Hause erlebt haben, nachgespielt, wie zum Beispiel in der Szene in der die „Lost Boys" die verwundete Wendy wieder zum Leben zu bringen versuchen.

> Peter: ... Slightly, fetch a doctor ... (Slightly reels and goes. He returns professionally in John's hat.) Please Sir, are you a doctor?
> Slightly: (trembling in his desire to give satisfaction) Yes, my little man.
> Peter: Please, Sir, a Lady lies very ill.
> Slightly: (taking care not to fall over her) Tut, tut where does she lie?
> Peter: In yonder glade (it is a variation of a game they play).
> Slightly: I will put a glass thing in her mouth (he inserts an imaginary thermometer in her mouth and gives it a moment to record its verdict. He shakes it and then consults it).
> Peter (anxiously): How is she?
> Slightly: Tut, tut, this has cured her.
> Peter: (leaping joyously) I am glad.
> Slightly: I will call again in the evening. Give her beef tea out of a cup with a spout to it. Tut, tut. (S. 167)

Da die Kinder sich über die Kausalzusammenhänge in den Handlungen der Erwachsenen, zum Beispiel hier in der Tätigkeit eines Doktors, nicht klar sind, werfen sie die Folge der Vorgänge durcheinander; dadurch kommt die Verkehrtheit in ihrem Spiegelbild von der Wirklichkeit zustande.

Das ganze „Familienleben" der Kinder in dem "home under the ground", wo Wendy die Mutter der „Lost Boys" spielt, stellt eine solche Nachahmung der direkten Wirklichkeit dar. Von Peter stammt dabei die Einrichtung der "pretend meals"; zum Schluß wird unsichtbares Geschirr abgewaschen und in unsichtbare Schränke gestellt. Peter läßt sich als Vater von den Kindern anreden, bis ihn eine unerklärliche Angst packt, die ihm selber unbewußt, wohl die Angst vor der Verantwortung eines wirklichen Vaters ist.

Peter: (scared) It is only pretend, isn't it that I am their father?
Wendy: (drooping) O yes. (His sigh of relief is without consideration for her feelings.)

Er empfindet ein Mißtrauen allem gegenüber, was ihn an die wahre Realität fesseln könnte, sodaß er sich als einziger weigert, Wendy und die "lost boys" bei der Rückkehr zu der Darling Mutter zu begleiten. Als Grund gibt er an: "I just always want to be a little boy and have 'fun'." (S. 111)

"Fun" heißt für ihn Abenteuer, und Abenteuer außerhalb seiner Welt kann er sich nicht vorstellen. So bleibt er zurück in seiner selbstgeschaffenen Welt, die für ihn alleine Sinn hat.

Das Fehlende in Peter Pan ist dann darauf zurückzuführen, daß er zwischen zwei Welten, der Vogel- und der Kinderwelt lebt. Als ein "Betwixt and Between" hat er das fröhliche Herz der Vögel, ohne wie sie im natürlichen Zusammenhang des Daseins zu stehen. Andererseits hat er die Möglichkeiten in sich, eine wirkliche Existenz zu erleben, ohne die menschliche Fähigkeit, diese Möglichkeiten zur vollen Entfaltung zu bringen. Er erlebt nur ein gespiegeltes Dasein, wo die Schatten zweier Wirklichkeiten für die Wahrheit genommen werden.

Aus diesem Fehler in Peter ist zu erklären, warum er eine tragische Wirkung bei Erwachsenen hervorruft. Aber das, worin das Tragische begründet ist, erzeugt zugleich die komische Wirkung, allerdings auch wieder nur bei Erwachsenen; namentlich der Kontrast zwischen seiner nachgeahmten Existenz und der, die er nachahmen will. Aus diesem Kontrast ist die komische Wirkung aller Szenen im Stil der oben erwähnten „ärztlichen" und der, wo Peter den Kapitän „Jas. Hook" zum letzten Zweikampf auffordert, zurückzuführen.

Hook: Proud and insolent youth, prepare to meet thy doom.
Peter: Dark and sinister man, have at thee. (Some say he had to ask Tootles whether the word was sinister or canister.) (S. 140)

Andererseits übt Peter Pan einen Zauber und einen Reiz auch auf Erwachsene aus, der positiv gegründet ist. Denn das, was den meisten Menschen fehlt, oder im Laufe des Lebens verloren geht, wonach sie sich vielleicht unbewußt sehnen, besitzt Peter in besonders starkem Maße, nämlich die „fabelhafte" Phantasiekraft und Glaubensfähigkeit, die allen Kindern in ihren frühesten Jahren eigen ist, und die Peter zum Fliegen und zu den "beautiful thoughts" befähigt. Wenn Peter den Darling Kindern das Geheimnis des Fliegens beibringt, weiß er es selber nicht recht zu erklären.

Peter: (descending) You just think lovely wonderful thoughts and they lift you up into the air. (he is off again). (S. 40)

Erst wenn sie zum vertrauenden Glauben kommen, daß das Fliegen auch ihnen eine Selbstverständlichkeit ist, gelingt es ihnen, denn "the reason birds can fly and we can't is that they have perfect faith, for to have faith is to have wings". (The Little White Bird, S. 127) Aus diesem Glauben Barries an die Macht des "per-

fect faith" scheint die kleine Szene mit der sterbenden "Tinker Bell" hervorzugehen. Die kleine Fee kann nur am Leben erhalten werden, wenn alle Kinder an die Existenz der Feen glauben. Auf Peters Frage an die im Theater versammelten Kinder setzt stets allgemeine stürmische Zustimmung ein. Dieser "perfect faith" ist es, was die Erwachsenen an Kindern ergreift und was sie in sich selbst vermissen. Diese Kraft allein ist es, die über die erdgebundene Schwere des Alltags hinausheben kann. Sie steht auch hinter allem dichterischem Schaffen. Mit ihrem Verschwinden, geht dem Dichter seine eigentliche schöpferische Fähigkeit verloren[1].

Zeile 66: Heaven lies about us in our infancy . . . . . .
. . . . . .
Zeile 121 ff.: Thou little child . . . . . .
. . . . . .
Full soon thy soul shall have her earthly freight
And custom lie upon thee like a weight
Heavy as frost and deep almost as life.

Als voller Mensch und Dichter zugleich kann Barrie alle drei Seiten des Peterwesens verstehen, das Tragische, das Komische, das Positiv-Wunderbare, weil alle drei in ihm selber vertreten sind; aber Kinder selber empfinden diese Dreiheit nicht. Die Welt, die ihnen das Spiel offenbart, ist ihre eigene und erscheint ihnen deshalb selbstverständlich. Das Wunderbare in ihm ist für sie nicht das Unmögliche, ebensowenig sehen sie das Komische darin, weil sie den Kontrast, auf dem die humoristische Wirkung beruht, nicht empfinden können; infolgedessen auch nicht das Tragische, das auf das Fehlen der eigentlichen Wirklichkeit in Peter zurückgeht. Der Eindruck, den Peter Pan auf Kinder macht, ist von Barrie selber beschrieben worden. Ein kleiner kranker Bekannter von ihm, dem das Stück in seinem Krankenzimmer aufgeführt wurde "looked on at the performance from his bed and never smiled once". (Dedication zu „Peter Pan" Seite XXIX). Das, was sich vor ihm abspielte, war keine künstlerische Aufführung, sondern die Verkörperung seiner eigenen Phantasie- und Traumwelt. Der Ernst, mit dem die komisch wirkenden Szenen im Dialog ablaufen, kommt ihm nicht ironisch vor, sondern selbstverständlich.

So bedeutet der Peter Pan zugleich eine Verherrlichung der kindlichen Phantasie und ein Hinweisen auf die Gefahren, die sie mit sich bringen kann. Die Gefahr besteht darin, daß die Phantasie, wenn sie aus den bestimmten Bereichen, in denen sie natürlich und notwendig ist, nämlich beim Dichter und beim Kinde auf das praktische menschliche Tun in der Wirklichkeit übertragen wird, zu einem Mangel an Verantwortungsgefühl und an Sinn für das Eigentliche in der menschlichen Existenz führen kann, so wie bei Peter und bei Tommy. Andererseits haben wir schon auf die positive Wirkung dieser Phantasie hingewiesen, die in der Erhellung

1) vgl. Wordsworth, Ode (Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood).

und Erhöhung des menschlichen Lebens sich auswirkt. Diese positive Wirkung der Phantasie bildet das Grundmotiv des Schauspiels "The Old Lady shows her Medals".

c) Positive Wirkung der kindlich geprägten Phantasie bei Erwachsenen.

1. In The Old Lady shows her Medals.

In "The Old Lady . . ." erscheint die Gestalt des „Verbrechers" Mrs. Dowy. In den schweren Kriegsjahren, umgeben vom traurigen Stolz der vielen Mütter, deren Gedanken sich stets um ihre Soldatensöhne drehen, steigert sich mehr und mehr die Sehnsucht dieser alten Putzfrau nach einem Sohn, den das wirkliche Leben ihr versagt hat. Ihre Sehnsucht glaubt schließlich in einem gewissen „Private Kenneth Dowy, Black Watch Regiment", der zufällig denselben Namen trägt wie sie, ihren Gegenstand gefunden zu haben. Bald wird diese Einbildung fast Wirklichkeit für sie. Sie schickt ihm anonyme Pakete, verfaßt Briefe des angeblichen Sohnes an sie selber, die sie ihren Bekannten mit Stolz vorzeigt. Eines Tages, taucht, vom Pfarrer herbeigeholt, der wirkliche Private Dowy überraschend auf. In Angst und Freude zugleich entdeckt die alte Frau dem erstaunten und zunächst zornigen Soldaten die Gründe ihres Handelns und ihre Sehnsucht. — Und zu ihrem eigenen Erstaunen fühlt sich der derbe Soldat, der sie zuerst beschimpft hat, in ihre Traumwelt ein und läßt sich, zunächst vorläufig, adoptieren.

"I dare say it's true we never meet again, Kenneth, but – if we do I wonder where it will be?"
"Not in this world."
"There is no telling" — Leering ingratiatingly.
"It might be in Berlin" . . . . . .
. . . . . .
"Kenneth, we could come back by Paris!"
"All the Ladies", slapping his knees, "likes to go to Paris."
"O Kenneth, Kenneth, if just once before I die I could be fitted for a Paris gown with dreamy corsage!" (S. 35/36)

Der Traum ist Wirklichkeit geworden. Der „Sohn" wird mit allen Tugenden bekleidet, die alle Söhne in den Augen der Mutter besitzen.

"Have you took prisoners?"
"I once took half a dozen, but that was a poor affair too."
"How could one man thake half a dozen?"
"Just in the usual way", I surrounded them.
"Kenneth, you're just my ideal."
"You're easily pleased." (S. 40)

In diesen letzten zwei Sätzen liegt das Geheimnis der Schönheit und des Humors dieses kleinen Stückes. Außenstehende sehen in diesen beiden nur eine alte Charwoman und einen gewöhnlichen Soldaten, aber sie selber erscheinen sich gegenseitig als die Erfüllung ihres Ideals. Ihre Phantasie ist es, die den anderen zu diesem Ideal macht. Daß jeder von ihnen nun versucht, das Ideal-

bild, das der andere von ihm hat, zu verwirklichen, das ist die positive Wirkung der Einbildungskraft. Sie erleben zusammen eine herrliche Zeit, besuchen Theater und Restaurants, tragen ihr neugefundenes Glück stolz vor der ganzen Welt zur Schau. Mrs. Dowy hat endlich Grund, sich hübsch anzuziehen, ein bißchen eitel zu sein, um ihres Sohnes willen. Diese Wandlung wird im folgenden Dialog zweier ihrer Bekannten geschildert.

> The Haggarty Woman: What is she in?
> Mrs. Mickleham: "A new Astrakkan jacket he gave her with Venus sleeves."
> The H. W.: Has she sold her gabardine coat?
> Mrs. M.: Not her. She has them both at the theatre, warm night though it is. She's wearing the Astrakkan and carrying the gabardine flung carelesslike over her arm. (S. 47)

Mrs. Dowys Stolz und kleine Prahlerei wirkt komisch und rührend zugleich, denn sie gibt sich ein Aussehen nicht nur, um den „Sohn" nicht zu beschämen, sondern um sich selber besser in ihre Rolle hineinzufühlen. Erst mit der Verwirklichung ihres Traums bringt sie den Mut auf, Dinge zu tun, die sie sich früher nicht nach außen hin zugetraut, sondern nur in der Phantasie vorgestellt hat. Kenneth macht eine ähnliche Wandlung durch "he has thougt of her as a lark to tell his mates about by and by; but for some reason he cannot fathom, he knows now he will never do that." (S. 52) Aus dem vielen Schönen und Wertvollen seiner angeblichen Mutter schöpft er die Kraft und den Mut, aus sich selber herauszukommen und ein neueres höheres Selbst zu entfalten. Wenn es wieder Zeit ist, nach Frankreich zurückzukehren, ist der schroffe Soldat bereit, sie bei den militärischen Behörden als seine Mutter anzumelden, sodaß ein gewisser Teil seines Lohnes abgezogen und ihr zugeschickt werden kann. Sie wollen beide vergessen, daß es "make believe" gewesen ist, weil sie in der eingebildeten Wirklichkeit soviel Schönes und Höheres gefunden haben. Die letzte Szene spielt ein paar Monate nach Kenneth's Tod. "It is early morning and she is having a look at her medals before setting off on the daily round. . . . She kisses the letters, but she does not blub over them. She strokes the dress, and waggles her head over the certificates, and presses the bonnet to her cheeks . . . . she is a tremulous old un; yet she exults, for she owns all these things." (S. 57/58) Sie lebt sozusagen in einer Lüge und ihre naive Selbsttäuschung in dieser Lüge wirkt manchmal komisch. Aber auf solch ein Verfahren wäre sie nie gekommen, wenn sie nicht all die besten fraulichen Eigenschaften besäße, unter ihnen "imagination", die sie zum Theaterspielen verführt, ohne daß sie sich selber dessen bewußt ist. Über das Mittel des Theaterspielens gelangt sie zur Erfüllung ihres fraulichen Seins. Deshalb wird dieses Kriegsstück zur Verherrlichung eines zeitlosen Ideals.

2. In der Beziehung der Old Lady zu Mary Rose.

In dem, was Stoff und Inhalt anbelangt, scheint "The old Lady . . ." weit entfernt von dem überirdischen Phantasiestück "Mary

Rose" zu sein, aber eine Idee, die durch die ganzen Barrieschen Werke hindurchgeht, setzt diese beiden in besonders nahe Beziehung. Es handelt sich hier in beiden Fällen um eine Mutter, die ihren Sohn sucht, ein Motiv, das schon in Margaret Ogilvy anklingt. "I dare say that when night comes, this Hyde Park which is so gay by day is haunted by the ghosts of many mothers who run wild-eyed from seat to seat to seat looking for their sons." (S. 44). Später in "The Little White Bird" kommt derselbe Gedanke zum Ausdruck. "The only ghosts I believe who creep into the world, are sad young mothers returned to see how their children fare. There is no other inducement great enough to bring the departed back." (S. 36)

In diesem Gedanken gipfelt auch die „Mary Rose", die schon als Kind den Ruf der Insel "that likes to be visited" gehört hat und nach einem Monat unbegreiflichen Verschwindens zu ihren Eltern zurückkehrt, ohne selbst zu wissen, daß ihr etwas außerordentliches begegnet ist. Jahre später besucht sie als junge Frau mit ihrem Manne dieselbe Insel, wird zum zweiten Mal aus der Wirklichkeit gerufen, diesmal für fünfundzwanzig lange Jahre. Mit ihrer Wiedererscheinung setzt sie ihre Familie in eine halb fröhliche, halb traurige Stimmung. Sie kann die Veränderungen in ihrem Geliebten garnicht verstehen, sie ist selber so jung geblieben wie am Tage, an dem sie verschwand. Vor allem vermißt sie den kleinen Sohn, der schon vor Jahren von Hause weggelaufen war und irgendwo in der Welt verlorengegangen zu sein schien. Die Sehnsucht nach dem verlorenen Kind läßt sie im Tode nicht zur Ruhe kommen, sodaß sie ihn suchen muß bis sie endlich vergißt, wonach sie eigentlich sucht. Als der Sohn eines Tages ins verödete Elternhaus zurückkehrt begegnet er dem Geist seiner Mutter, die ihn nicht mehr erkennen kann, nicht nur weil sie das Ziel ihres Suchens vergessen hat, sondern auch weil aus dem Kinde inzwischen ein Mann geworden ist. Ohne daß sie den Grund weiß, gewinnt sie in dieser Begegnung die Ruhe ihrer Seele zurück und wird aus ihrem unseligen Geisterdasein erlöst. Wie für die „Old Lady" bedeutet für sie erst das Dasein und die Nähe eines Sohnes die Erfüllung ihres Lebens. Aber während er sonst diese Idee vom großen Humor her darstellt, hat Barrie sie hier in symbolistisch geisterhafter Form gestaltet. Das Stück gehört aber doch in unsere Betrachtung hinein, weil es weiteren Aufschluß über das dem Humor Barries zugrundeliegende Weltgefühl gibt.

d) In der Schilderung der Männergestalt.

Wir haben gesehen, daß Barries Ideale in der Gestalt der Mutter und des Kindes Ausdruck finden. Man könnte mit Recht auf den Mangel an echt männlichen Gestalten in seinen Werken hinweisen. Daraus erklärt sich auch der Mangel an "sex motives" im Sinne der modernen englischen Literatur, der seine Dichtungen charakterisiert. Geht nun diese Tatsache auf einen Mangel an

männlicher Kraft in Barrie selbst zurück? Barries persönliches Wesen ist schwer zu kennzeichnen. Zum Beispiel A. C. Ward sagt "something inexplicable makes a critic feel a different kind of ass at each chance he gets." (S. 96) Er zitiert aber ein Wort von Meredith, das vielleicht die Art des Barrieschen Welterlebens erleuchten kann. "You have now and then men who have the woman in them without being womanized; they are the pick of men." Diese Aussage läßt sich vielleicht verbinden mit einer merkwürdigen Tatsache in der Kultur und Sprache des alten Germanentums, auf die Max Deutschbein hingewiesen hat[1], nämlich, daß das Neutrum in der altgermanischen Sprache Ausdruck der innerlichsten, gewaltigsten Vorstellungen und Bezeichnung für das Bleibende, „Wesende" ist. Der Gottesbegriff selber ist ein Neutrum und unter den Menschen selber werden drei Gestalten mit dem Neutrum bezeichnet, nämlich die Frau = wîf, das Kind = barn und der Dichter = skald. Dagegen gibt es kein Neutrum für das männliche Prinzip. Diese Tatsache ist sehr bedeutungsvoll, wenn wir Barries Welterleben richtig verstehen wollen. Es zeigt, welche hohe Wertung in der so männlichen Welt der Germanen die *Frau*, das *Kind* und der *Dichter* erfuhren; in dem sie alle durch den unbewußten schöpferischen Sprachgeist in die gleiche Sphäre des hohen Überpersönlichen erhoben werden, stehen sie plötzlich alle drei als verwandte nebeneinander. Von hier aus erscheint der enge Zusammenhang eines *Dichters* wie Barrie mit der Welt der *Frau* und des *Kindes* als natürlich und sinnvoll. Frau und Kind stehen den überpersönlichen, „wesenden" Urkräften des Daseins nahe und die Aufgabe des Dichters ist, die Menschen aus einem wesenlosen Alltagsdasein wieder zu diesen Kräften hinzuführen. Er könnte es aber nicht, wenn sie nicht auch in ihm selber lebendig wären.

In dem Ablauf der Geschichte tritt der Mann hervor. In ihm verkörpert sich das Leistungsprinzip, das allen Fortschritt bedingt und eigentlich erst Geschichte schafft. Aber die *Kraft* zum Handeln erwächst immer von Neuem aus dem Wesenden. Das Ideal der menschlichen Verhältnisse kann nur erreicht werden durch die Wechselwirkung und gegenseitige Ergänzung dieser beiden Kräfte.

In Barries Werken hat die eine Kraft ein entschiedenes Übergewicht. Man gewinnt den Eindruck, vor allem beim Lesen von Margaret Ogilvy, daß das Mütterlich-Weibliche für ihn die eigentliche Lebensoffenbarung bedeutet und daß er von daher zu einer gewissen Vernachlässigung des männlichen Prinzips kommt, ohne daß es seinem Wesen ganz fremd wäre. Der "Admirable Crichton" ausgenommen, der innerhalb des Barrieschen Gesamtwerkes eine Sonderstellung einnimmt, zeigen sich seine Männergestalten fast immer den ihnen gegenüberstehenden Frauen unterlegen und zwar oft sowohl geistig wie charakterlich.

1) Kolleg SS. 1936.

1. What Every Woman Knows.

Ein gutes Beispiel für diese Einstellung ist das Drama "What Every Woman Knows". John Shand, ein Eisenbahngepäckträger, ist in das Bibliothekszimmer der Wylie Familie eingebrochen — nicht um zu stehlen, sondern um Bücher zu lesen, die er zu seinem zukünftigen Studium braucht. Da wird er entdeckt von den drei Wylie Brüdern, die ihm das Angebot machen, sein Studium zu bezahlen, wenn er ihre Schwester Maggie Wylie, die sich selbst als ohne "charm" bezeichnet, heiratet. Das wird angenommen und sechs Jahre später sehen wir den ehemaligen Gepäckträger als erfolgreichen Abgeordneten im Unterhaus. Eines Tages erfährt Maggie, daß John sich in die Lady Sybil Tenderdon verliebt hat. Sie entpuppt sich als eine geschickte Psychologin, wenn sie es so einrichtet, daß die beiden Liebenden als Gäste der Comtesse Labrière auf ihren Landsitz zusammenkommen. John entdeckt, daß die Wirkung der Lady Sybil in Bezug auf seine Arbeit keineswegs so anfeuernd ist, wie er sich vorgestellt hat und Lady Sybil und die Liebe verschwinden zu gleicher Zeit. "By God, it's more than I deserve" bemerkt der unvernünftige, enttäuschte John. Wir erfahren dann, daß Maggie in der Auffassung seiner geistreichen Reden fast ebenso großen Anteil, wenn auch andersartigen, hat wie er selbst. Die Rede, die den entscheidenden Anstoß von Lady Sybils Anwesenheit nicht hat empfangen können, entwickelt sich mit Maggies Hilfe zu dem, was sie sein sollte. Maggie hat John jetzt in doppelter Hinsicht bewahrt, zunächst vor einem unvernünftigen Abenteuer, dann vor einem Mißerfolg im Parlament. Eine Aufgabe bleibt ihr noch, ihm einen Sinn für Humor beizubringen. "Much has come to him that we had almost despaired of his acquiring, including nearly all the divine attributes except that sense of humour". Auch diese schwere Aufgabe löst Maggie wie aus den letzten Zeilen des Stückes hervorgeht.

> Maggie: Laugh, John, laugh. Watch me, see how easy it is.
> (A terrible struggle is taking place within him, he creaks, something that may be mirth forces a passage, at first painfully, no more in it than in a discoloured water of a spring that has long been dry. Soon however he laughs loud and long. The spring water is becoming clearer. Maggie claps her hands. He is saved.)

John wird nicht unsympathisch geschildert, aber er wirkt in seinen Handlungen komisch, weil er sich einbildet, durch eigene Kraft emporgekommen zu sein, und sich bis zum Ende des Stükkes des Einflusses der unauffälligen Maggie nicht bewußt wird. Seiner scheinbaren Selbstständigkeit steht seine tatsächliche Abhängigkeit gegenüber und wirft auf sein Leben und auf seine eingebildete Liebe ein komisches Licht. Die echte Liebe, keine Leidenschaft, sondern die fast mütterliche Zuneigung und Sorge, die an ihm auch dann noch festhält, wenn sie von ihm betrogen wird, ist es, die ihn rettet. "Does he deserve to be saved after the way he has treated you?" fragt Maggies Bruder "You stupid David" antwortet Maggie "what has that to do with it?" Das

ersichtliche Motiv des Stücks ist also die totale Abhängigkeit des erfolgreichen Mannes von seiner Frau, und obwohl die Handlung in mancher Hinsicht humoristisch übertrieben wird, haben wir das Empfinden, daß doch ein gut Stück allgemeine Wahrheit darinsteckt.

2. The Twelve Pound Look.

Eine ähnliche Stellung der Frau gegenüber nimmt Sir Harry Simms in dem Einakter "The Twelve Pound Look" ein. Sir Harry steht gerade vor dem bedeutendsten Moment seines Lebens; er wird vom König geadelt "for his services" und übt in der Stille seines Herrenzimmers, mit der Hilfe und Bewunderung seiner Frau die höfische Zeremonie. "It is a radiant domestic scene, and Harry is as dignified as if he knew that royalty was rehearsing it at the other end". (S. 5)

> Lady Simms: . . . (nervously, seeing him pause to kiss the tassel of the cussion). You don't think you've practised till you know what to do almost too well? (he has been in a blissful temper up till now, but such niggling criticism would try any man).
> Sir Harry: I do not. Don't talk nonsense. Wait till your opinion is asked for.
> Lady Simms: (abashed) I'm sorry Harry. (S. 5)

Nun tritt das störende Element ein in der Gestalt der Typistin Kate, die sich als die frühere geschiedene Frau Harrys entpuppt. Der verblüffte Sir Harry versucht dieser sicher auftretenden Frau mit seiner neu erworbenen Pracht zu imponieren, allerdings mit wenigem Erfolg; und ihr das Geständnis abzugewinnen, warum sie ihn damals verlassen hatte. Er selber, überzeugt von seiner tiefen Kenntnis des Frauenwesens, kann es sich nicht anders vorstellen, als daß ein anderer Mann sie verführt haben muß.

> Kate: You had been so admirable to me, an instinct told you I was sure to chose another of the same.
> Sir Harry: I thought it can't be money, so it must be looks. Some dolly face. (He stares at her in perplexity.) He must have had something wonderful about him to make you give up all that you had with me.
> Kate: (as if he were the stupid one) Poor Harry. (S. 24/25)

Wenn ihm also Kate verrät, daß niemand anders sie entführt habe, sondern daß sie nur von der erstickenden Atmosphäre seines Erfolges fortgetrieben wurde, will der einfältige Sir Harry es nicht glauben. Das Geld, das für ihn den Maßstab seines Erfolgs bedeutet, spielt für Kate keine Rolle. Nachdem sie heimlich die Summe von £ 12 mit ihrer Tippmaschine verdient hatte, hätte sie ihn verlassen. "I tell you what you were worth to me, Harry, 12 pounds", sagt sie: eine für Sir Harry unverständliche Tatsache, besonders wenn Kate anfängt, seine Frau zu bemitleiden. "I forgive you for myself, for I escaped, but that poor lost soul, oh Harry, Harry.

> Sir Harry: (waving her to the door) I'll thank you- if ever there was a woman proud of her husband and happy in her married life, that woman is Lady Simms. (S. 35).

Wie falsch er seine Frau einschätzt, wird in den letzten Zeilen des Stückes angedeutet.

> Lady Simms: . . . (inconsequentially) Are they very expensive?
> Sir Harry: What?
> Lady Simms: Those machines (Schreibmaschine) (When she has gone the possible meaning of the question startles him. The curtain hides him from us, but we may be sure he will soon be bland again.) (S. 40)

Die eigentliche Komik in Sir Harry läßt sich erst erfassen, wenn wir seine Handlungen als Ausdruck seines Wesens betrachten. Er ist ein vollkommener Egoist, der sich einbildet, von anderen Menschen genau so hoch eingeschätzt zu werden, wie er es selber tut. Wenn seine eingebildete Bedeutung durch Kates Urteil herabgesetzt wird, erscheint sein Handeln zweck- und sinnlos, das heißt komisch. Das wird besonders deutlich, wenn ihm von Kate das Bild eines echten Mannes entgegengehalten wird.

> Sir Harry: A man? What do you mean by a man?
> Kate: Haven't you heard of them? They are something fine; and every woman is loath to admit to herself that her husband is not one. . She knows her chance lies in him. If there is something good in him, what is good in her finds it, and they join forces against the baser parts. . . You had only the one quality, Harry, success; you had it so strongly that it swallowed all the others. (S. 30)

Aus dieser Rede geht hervor, daß Barrie durchaus von der Existenz echter Männlichkeit überzeugt ist, aber er sieht in der Wirklichkeit so viele Verunstaltungen des männlichen Prinzips, die ihn schmerzlich berühren. Dieser Schmerz spricht sich aus in einer nicht abstoßenden Art von Ironie. Sir Harry wirkt in seiner Naivität und seinem Unwissen so kindlich, daß sogar Kate keinen Zorn für ihn empfindet. Die Leistungskraft, die er besitzt, hat sich übertrieben in einer einzigen Richtung wirksam entwickelt und hat alle anderen bewunderenswerten Eigenschaften, die zum echten Mann gehören, verschlungen und ihn engstirnig gemacht. Deshalb sieht er nichts anderes als sich selber in seinen Mitmenschen, schreibt ihnen dieselben Motive und Prinzipien zu, die sein Leben dirigieren. Andererseits erwartet er von der Umwelt Anerkennung und Achtung und bildet sich ein, daß sie ihm tatsächlich entgegengebracht werden. "If there was ever a woman proud of her husband and happy in her married life that woman is Lady Simms." (S. 35) Sein Verstand ist also von seinem Egoismus völlig verblendet, deshalb ist es ihm unverständlich, daß ein Mensch von ihm befreit werden möchte, was ihn nur noch lächerlicher macht. Die humoristische Ironie in "The twelve Pound Look" liegt in dem Gegensatz zwischen dem anmaßenden Ernst seiner Redeweise, und den sich zugleich darin offenbarenden Schwächen seines Charakters. Die Oberfläche der Schilderung zeigt Sir Harry als den Vernünftigen, Kate als die Unvernünftige wie in solchen Einschiebungen wie der folgenden,

> Kate: (as if he was the stupid one) Poor Harry. (S. 25)

während gerade das Gegenteil der Fall ist.

3. In Mr. Darling des Peter Pan.

Dieses kleine Stück ist vielleicht ein besonders krasses Beispiel für Barries gewöhnliche Stellungnahme dem Durchschnittsmann gegenüber. Aber ein gewisser Einschlag von dieser ironischen Behandlung des männlichen Charakters fehlt nur in den allerwenigsten Darstellungen des Mannes bei Barrie. Auch in Peter Pan ist die einzige *lächerliche* Figur Mr. Darling, der sich meistens kindlicher als die Kinder selber benimmt und von seiner Frau dementsprechend behandelt wird.

> "He is really a good man as bread winners go. He is very conscientious and in the days when Mrs. Darling gave up keeping the housebooks . . . he did all the totting up for her, holding her hand while he calculated whether they could have Wendy or not and coming down on the right side."

Trotz dieser günstigen Einführung kommen keine von seinen bewundernswerten Eigenschaften im ersten Akt zum Vorschein. Wie ein Wirbelwind schießt er in das Kinderzimmer, auf seine Frau los:

> Mr. Darling: . . . This tie it will not tie (he waxes sarcastic), not around my neck. Round the bed post, oh, yes! Twenty times have I made it up around the bedpost, but round my neck — oh, dear, no!; begs to be excused.
> Michael: (in a joyous transport) Say it again father, say it again!
> Mr. Darling: (witheringly) Thank you. (goaded by a suspicious crooked smile on Mrs. D.s face) I warn you, Mary, that unless this tie is round my neck, we don't go out to dinner to-night, and if we don't go out to dinner to-night I never go to the office again and if I don't go to the office again, you and I will starve and our children will be thrown into the streets. (S. 12)

Nachdem die Schwierigkeiten des Anziehens überwunden sind, versetzt sich Mr. Darling in die Rolle des "heavy father" macht belanglose Bemerkungen in einer tiefen und imponierenden Weise. Mrs. Darling erzählt ihm von dem kleinen Knaben, den sie einmal im Zimmer gesehen hatte, und der verschwunden war, bevor das "Kinderfräulein", der große Hund Nanna, ihn hatte fangen können.

> Mrs. Darling: . . . He was accompanied by - I don't know how to describe it, by a ball of light not as big as my fist, but it dashed about the room like a living thing.
> Mr. Darling: (though open minded) That is very unusual. It escaped with the boy?
> Mrs. Darling: Yes. (sliding her hand into his) George, what can this all mean.
> Mr. Darling: (ever ready) What indeed! (S. 17)

Im letzten Akt sehen wir Mr. Darling in der lächerlichen Lage, aus reuevollem Kummer über das von ihm verschuldete Verschwinden der Kinder, mit dem Hund Rollen getauscht zu haben. Er läßt sich täglich in der Hundehütte zu seinem Büro hin- und herfahren, schläft darin, während der Hund seinen Platz als Herr des Hauses an seinem Tisch einnimmt. "Sorrow has taught him that he is the kind of man who, whatever he does contritely he must to do to excess otherwise he soon abandons doing it".

Mrs. Darling: (who has known this for a long time)
What sort of a day have you had George?

. . . . . .

Mrs. Darling: There were never less than a hundred running round the cab, cheering, and when we passed the stock exchange the members came out and waved.

Mrs. Darling: (startled) George, you're sure you're not enjoying it? (S. 146/47)

Die lächerliche Wirkung bei Mr. Darling ergibt sich aus dem Kontrast zwischen seinen Handlungen und seinen Absichten. Er möchte der männliche Vater sein und statt dessen benimmt er sich nicht anders als ein verwöhntes Kind. Deshalb muß jede Handlung übertrieben werden, damit er sich selber einbilden kann, das, was er spielt, wirklich zu erleben.

Trotzdem scheint diese Ehe glücklich zu sein. Mrs. Darling erkennt die kindlichen Züge in ihrem Manne und hat ihn vielleicht gerade deshalb um so lieber; und dieser mütterliche Zug in der Frauenliebe scheint für Barrie das nötige Element in dem Verhältnis glücklicher Eheleute zu bilden.

e) In der Behandlung des Eheproblems.

Barrie hat eine so klare ausgeprägte Idealvorstellung von dem, was die Ehe sein sollte, daß er der menschlichen Unvollkommenheit in dieser Beziehung mit einer gewissen Melancholie gegenübersteht, die sich manchmal in zynisch-humoristischer Weise äußert. Das Problem der Ehe wird am ausschließlichsten in "Dear Brutus" behandelt. Der Titel, eine Anspielung auf die Cassius Rede in Shakespeares "Julius Caesar":

"The fault, dear Brutus, is not in our stars
But in ourselves that we are underlings."
(Akt I, Sz. 2, Z. 145—146)

deutet schon das Grundmotiv des Stückes an. Wenn die Menschen der Unvollkommenheit ihrer Lebensform bewußt werden, sehnen sie sich nach einer "second chance", ihr Leben von neuem zu gestalten, wie es ihnen auf Grund ihrer Erfahrung am besten zu sein scheint. Ob sie in der Tat etwas Höheres dargestellt hätten, wenn das Schicksal es anders mit ihnen gewollt hätte, oder ob der Fehler in ihnen und nicht in den Umständen liegt, ist die Frage, die in diesem Stück aufgeworfen wird. Die Antwort darauf hat Barrie nur andeutungsweise gegeben und die wollen wir versuchen, im folgenden herauszuarbeiten.

Die zwei Hauptfiguren in dear Brutus sind "Darkness and Light", Symbole für die der komischen Wirkung der einzelnen Charaktere zugrundeliegenden Widersprüche ihres Innern. Auf dem Landsitz des rätselhaften kleinen Lob, finden sich verschiedene Leute versammelt, die sich zuerst unbekannt sind. Die Damen dabei, Mrs. Coade, Mrs. Dearth, Mrs. Purdie, Joanna Trout und Lady Caroline Lancey stellen fest, daß sie zu irgend einem geheimnisvollen Zweck eingeladen worden sind. Sie zwingen den wegen verschiedener kleiner Diebstähle sich unsicher fühlenden

Butler Matey zu verraten, was er von der Sache weiß. Er kann ihnen nur sagen, daß es sich um etwas sie alle gemeinsam Betreffendes handelt und warnt sie davor, in den Wald zu gehen: eine merkwürdige Äußerung, da es in der Gegend überhaupt keinen Wald gibt. Die verschiedenen Einzelhandlungen des ersten Akts verraten, daß beinahe alle diese Leute die stille Sehnsucht haben etwas anders zu sein, als daß was sie jetzt geworden sind. Alle sind davon überzeugt, daß das Schicksal sie schlecht behandelt habe, indem es ihnen nicht Gelegenheit gegeben hat, ihre feinsten Möglichkeiten zu entfalten. Lob tritt jetzt mit den Herrn ein und schlägt der Gesellschaft vor, alle gemeinsam auf die Suche nach einem märchenhaften Wald zu gehen, der die Eigentümlichkeit hat, nur einmal im Jahre, in der Johannisnacht, in dieser Gegend zu erscheinen. In diesem Wald "you get what nearly everyone here is longing for — a second chance". Joanna: (speaking for all) "So that is what we have in common". (S. 52) Mr. Dearth, der mit einer Zigarre in den Garten gehen und dort zurückbleiben will, macht als erster die Entdeckung, daß der Wald tatsächlich erschienen und das ganze Haus jetzt mit seinen Schatten und zauberhaften Lichtern umgibt. Alle außer Mrs. Coade gehen hinein und schließen so mit ihrem bisherigen Leben ab. Mit den Wandlungen, die die "second chance" in jedem Einzelnen hervorruft, tritt die Komik ein. Alle hatten sich eingebildet, im Innern etwas Höheres zu sein, als das, wozu ihre Lebensumstände sie gemacht haben. In dem Kontrast zwischen dieser höheren Einbildung und ihrer wirklichen Lebensform im Walde liegt die Komik, deren Darstellung die Essenz des Barrieschen Humors enthält. Die verachtungsvolle Lady Caroline des ersten Aktes erscheint als die Frau des Butlers Matey, jetzt ein skrupelloser vulgärer Emporkömmling. Matey hatte den Damen gegenüber die Überzeugung geäußert "when I was young, Ma'am, I was offered a clerkship in the city. If I had taken it there wouldn't be a more honest man alive to-day. I would give the world to be able to begin over again." (S. 19) Im Walde hat er diese andere Möglichkeit ergriffen, und entpuppt sich als "climber" (= Emporkömmling) "and there are nails in my boots the parties beneth me. Boots! I tell you if I had been a bootmaker I should have been the first bootmaker in London. Lady Caroline: (a humorist at last) I am sure you would, Jim, but should you have made the best boots? Matey: (wishing uxoriously that others could have heard this. Very good, Caroliney, that is the neatest thing I have heard you say." (S. 62) Die beiden sind übermäßig glücklich und zufrieden, obwohl sie innerlich gerade das Gegenteil von dem darstellen, was sie an höheren Möglichkeiten in sich zu finden geglaubt hatten.

In einer ähnlichen Situation befinden sich die Purdies, deren Ehe von Purdies „Liebe" zu Joanna Trout gestört worden war. Die zwei Frauen haben jetzt die Rollen getauscht. Joanna ist jetzt die verbitterte betrogene *Frau,* der Mabel Purdie ihres Man-

nes Liebe entzogen hat. Das Gespräch zwischen Jack und Mabel Purdie zeigt viele Anklänge an seine früheren mit Joanna. Beiden Frauen gegenüber spielt sich Jack auf als der seelisch Einsame und Verkannte, dessen großer Irrtum war, sich an eine Frau zu binden, die seine Größe nicht verstehen konnte. "Whatever the circumstances", sagt er seiner Geliebten (Mabel jetzt) "I was convinced that my soul must walk alone." (S. 69) Seiner Geliebten (Joanna) hatte er seiner Zeit bekannt "I suppose there is no more lonely man than I walking the earth to-day". (S. 34) Jetzt empfindet er eine gedankliche und seelische Einheit mit Mabel. Bisher war Joanna diese einzige, die mit ihm diese Einheit bilden konnte. Daß er in der Wirklichkeit das Glück nicht hat finden können, liegt nicht in der Frau, an die ein böses Schicksal ihn gefesselt hat, sondern in seiner eigenen Labilität und seinem Mangel an Gefühlstiefe begründet. Seine Handlungen wirken lächerlich, wenn wir die Unzulänglichkeit seines Charakters mit seinem Streben, und der Forderung, die er an die Wirklichkeit stellt und die sein eigener Charakter zu erfüllen verbietet, vergleichen.

Mr. Coade, der allein in den Wald gegangen ist, bleibt auch allein in einem naiven Zustand kindlichen Glückes und scheint in Musik und Tanzen seine Befriedigung zu finden. "The second chance" hat ihn auch nicht zur Erfüllung jener Wünsche geführt, die er im ersten Akt ausgesprochen hat: nämlich ein großes geschichtliches Werk über das Lehnwesen zu schreiben. Das, wonach er sich im Walde sehnt, ist erstaunlicherweise das, was er in der Wirklichkeit tatsächlich besitzt "the same soft lovable face and the same kind beaming smile that children could warm their hands at." (S. 127): alles, was er in seiner Frau sieht und nachher wiederfinden wird. Der Kontrast zwischen den Träumen, die er zu haben glaubt und meint, unter anderen Umständen verwirklichen zu können und zu wollen und denen, die sich unter den erwünschten anderen Umständen als seine eigentlichen, ihm wesensgemäßen erweisen, ist es, was hier die komische Wirkung hervorbringt.

Mit der "second chance" sind die Dearths auseinandergegangen. In Lobs Salon war Dearth ein verkommener Maler, ein Säufer, den seine Frau, eine wilde, leidenschaftliche, nicht unsympathische Gestalt verachtet:

> Dearth: Wonder why I have become such a waster, Alice?
> Alice: I suppose it was always in you . . . .
> . . . . . .
> Alice: I'm sorry for myself. If I hadn't married you what a different woman I should be. What I fool I was.
> Dearth: Ah! Three things they say come not back to man nor woman — the spoken word, the past life, and the neglected opportunity. Wonder if we should make any more of them Alice, if they did come back to us.
> Alice: You wouldn't.
> Dearth: (avoiding a hiccup) I guess you are right. (S. 49)

Will Dearth erkennt hier an, daß er selber an seinem Scheitern schuld ist. Seine Frau behauptet aber, daß ihre Tragik darauf be-

ruht, daß sie an der Entfaltung ihrer inneren Möglichkeiten gehemmt war. Wie falsch sie sich einschätzen, wird im Walde offenbar. Alice hat einen früheren Verehrer geheiratet, ist geschieden, verzweifelt, geldlos und glücklos. Die Möglichkeit zum Glücklichwerden liegt nicht in ihr. Der Fehler in ihr ist, daß sie es nicht fertig gebracht hat, das Gute in ihrem Manne aufzudecken und ihm mit ihrer eigenen guten Kraft zu Hilfe zu kommen. Wenn sie ihrem Mann im Walde begegnet und beide sich nicht mehr erkennen, wirkt sie in ihrem Stolz lächerlich und tragisch zugleich.

> Dearth: I am sorry for you.
> Alice: (flaring) If I had my rights I would be as good as you and better.
> Dearth: I dare say. (S. 91)

Alice ist bei der "second chance" im Grunde dieselbe geblieben, aber Dearth wird dargestellt, wie er sich hätte entwickeln können, wenn er eine Frau gehabt hätte, die ihn verstanden und vor allen Dingen ihm ein Kind geschenkt hätte. "Perhaps if we had had children — Pity!" rief er im ersten Akt aus. Und jetzt hat er seine Margaret "she has as many freckles as there are stars in heaven, she is as lovely as you think she is, and she is aged the moment you like your daughter best". Der Humor dieser Szene zwischen Vater und Tochter ist von reinster Schönheit. Während Dearth dabei ist, den Midsummermond zu malen, tobt Margaret herum und macht Unsinn:

> Dearth: O matra pulchra, filia pulchrior. That means "Oh, moon-more beautiful than any twopenny halfpenny daughter.
> Margaret: (Emerging in an unexpected place) Daddy, do you really prefer her?
> Dearth: 'Sh! She is not a patch on you; it is the sort of thing we say to our sitters to keep them in good humour. (he surveys ruefully a great stain on her frock) I wish to heaven Margaret, we were not both so fond of apple tart. And what's this (catching hold of her skirt)?
> Margaret: (unnecessarily) It's a tear.
> Dearth: I should think it is a tear.
> Margaret: That boy at the farm did it. He kept calling Snubbs after me but I got him down and kicked him in the stomach. He is rather a jolly boy. (S. 75)

In diesem fröhlich unsinnigen Stil bewegt sich das Gespräch fort, bis Alice auf die Szene tritt. Sie haben Mitleid mit ihr und geben ihr alles Geld, das sie bei sich haben; und Dearth, der jetzt erst ein Licht zwischen den Bäumen entdeckt, geht auf die Suche nach Lebensmitteln, um sie ihr auch zu schenken. Margaret bleibt allein in dem tiefen Schatten des Waldes, eine Angst packt sie, sie läuft von Baum zu Baum und ruft ihren Vater zurück: Margaret: (out of the impalpable that is carrying her away) Daddy, come back, I don't want to be a might-have-been."

Der dritte Akt führt die Verwandelten in Lobs house und in die Wirklichkeit zurück und der tiefe Sinn, die innewohnende Tragik dieses humorvollen Stückes wird nun klar. Für einige Zeit stehen sie noch unter dem erschütternden Eindruck der offen-

barten Wahrheit über sich selber. John Purdie und Joanna Trout stellen mit Bitterkeit fest, daß die Tiefe des Gefühls, die jeder von ihnen zu besitzen glaubte, eine Sache der Einbildung ist, und, was noch erschütternder ist, daß es jetzt zu spät ist, diesen beherrschend gewordenen Zug zu überwinden "I feel there is something in me that will make me go on, being the same ass however many chances I get. I haven't got the stuff in me to take warning. (S. 115)

Aber schon, daß diese drei Menschen zu dieser Erkenntnis kommen können, weist darauf hin, daß auch etwas Gutes und Wertvolles in ihnen stecken muß. Ganz anders liegt der Fall: Matey und Lady Caroline, bei denen das Experiment keine Veränderung bewirkt hat. Matey bleibt immer "a pilferer", allerdings "on a larger scale" wie Purdie es ausdrückt. Lady Caroline zeigt unter allen Umständen dieselbe Leere und unbegründeten Stolz. Mit der Rückkehr in die Wirklichkeit empfindet sie bloß Ärger darüber, daß sie sich im Walde so weit herabgelassen hat, Matey zu heiraten. Sie sind die einzigen, die aus dem Geschehen keine tiefere Warnung oder Lehre davontragen. Bei Matey und Lady Caroline mehr als bei allen anderen liegt der Unzufriedenheit und dem Streben nach einer anderen Lebensform die Selbstsucht zugrunde, die vor allem in dem Kontrast zu jenem Zustand der Freiheit, die den Menschen die Möglichkeit zu voller Selbstentfaltung bietet, lächerlich wirkt. Die Möglichkeit zur freien Selbstgestaltung liegt in jedem, aber nur diejenigen, die den Willen und die Durchsetzungskraft besitzen, können diesen besten Kern zur Entfaltung bringen. Außerdem aber steckt in jedem Menschen ein mehr oder minder großes schwaches Etwas, das im Allgemeinen viel weniger Nahrung braucht, um zu gedeihen als die guten Kräfte und nur zu leicht die Herrschaft gewinnt. Bei manchen aber bedarf es vielleicht nur einer Warnung, um sie wachsam zu machen und zum selbständigen Kampf gegen das Schlechte in ihnen aufzurufen. Daß Barrie an diese Möglichkeit glaubt und deshalb über den Pessimismus hinauskommt, deuten die Schlußzeilen des Stückes an."

> Joanna: A strange experiment, Matey; does it ever have any permanent effect?
>
> Matey: (on whom it has had none). So far as I know, not often Miss: but I believe once in a while. (There is hope in this for the brave ones.) If we could wait long enough we might see the Dearths breasting their way into the light. (139/40)

In den Dearths liegt ein guter innerer Kern, der bloß der einleuchtenden Vernunft bedarf, um aus dem Dunkel der Unvernunft ans Licht zu treten. Nach der Rückkehr aus dem Walde, wenn Dearth die Grausamkeit der Wirklichkeit plötzlich aufgeht, empfindet Alice zum erstenmale das Gefühl des Mitleids mit dem Manne, der *sie* zur Frau genommen hatte.

> Dearth: Alice! . . . . I — (he tries to smile). I didn't know you when I was in the wood with Margaret. She . . . . she . . . . Margaret . . . . (the hammer falls). Oh, my God! (he buries his face in his hands).

Alice: I wish . . I wish . . (she presses his shoulder fiercely and then stalks out by the door).
Purdie: (to Lob after a time) You old ruffian.
Dearth: No I am rather fond of him, our lonely friendly little host. Lob, I thank thee for that hour. (S. 137/38)

Mit diesem Ausspruch drückt Dearth nicht bloß seine Dankbarkeit für eine ideale glückliche Stunde, sondern auch für die Offenbarung einer Existenz, zu der er fähig wäre, wenn er seinen Lebenslauf auf die richtige Weise gestaltet hätte. Sein Absinken liegt allein an einem Mangel an Willensstärke, die er mit der Hilfe einer verständnisvollen Frau und um der Liebe zu einer Tochter willen hätte aufbringen können.

Dieses Stück ist von den Kritikern verschiedenartig verstanden worden. Patrick Braybrooke will darin die Lehre finden "that our own life is the best and our own partner is the best". (S. 71) "But we have once and for all lived our years and once and for all chosen, we cannot turn back or start afresh and if we did, then Dear Brutus tells us quietly and with constraint that we are best as we are." (S. 72) Barrie selbst hat aber eine viel tiefer gehende Andeutung gegeben. Die Resignation, die Braybrooke ausspricht, würde der Natur Barries fremd sein. Er sieht die Unzulänglichkeit der menschlichen Erscheinungsformen und empfindet ihnen gegenüber eine tiefe Melancholie. In ihm aber lebt auch eine Kraft des Glaubens an die Unverlierbarkeit des guten Prinzips im menschlichen Wesen, das sich in einem Suchen nach einer ergänzenden Kraft kundtut. Nur die allerwenigsten können alleine stehen, und den Kampf um das beste Menschliche in sich selber zu Ende führen. So bewundernswert es auch sein mag, wenn sich ein Mensch aus eigener Kraft zur letzten Höhe seines Wesens entwickelt, so erscheint es doch sinnvoller, wenn die menschlichen Kräfte in Verbindung miteinander treten und durch gegenseitige Ergänzung etwas Höheres hervorbringen. Für Barrie genügt es nicht, wie Braybrooke annimmt, die eigene Existenz in ihrer Unvollkommenheit einfach hinzunehmen und sich damit zufrieden zu geben, sondern für ihn kommt es darauf an, die eigenen höchsten Möglichkeiten sich vor Augen zu halten und innerhalb der gegebenen Existenz zu verwirklichen suchen. Nur durch das Erlebnis einer echten Liebe kann der Mensch zur Erkenntnis und Entfaltung seiner höchsten Möglichkeiten kommen, durch sie gewinnt er Anteil am Göttlichen, das seinem innersten Wesen nach Liebe ist. Die "second chance" kann nichts anderes bedeuten, als die Gelegenheit, sich für oder gegen eine solche echte Liebe zu entscheiden. Nicht in der Leidenschaft der Geschlechter, sondern in den Familienbeziehungen kommt sie am reinsten zum Ausdruck. "Dear Brutus" sieht Hoffnung nur für die, die diese Wahrheit erkennen und fähig sind, danach zu leben. Das Stück als Ausdruck der pessimistischen Resignation zu verstehen ist falsch. Es gründet in dem großen Humor, den wir schon als Ausfluß eines Glaubens an immer wieder sich erneuernde Kräfte im menschlichen Wesen erkannt haben.

f) In der Behandlung des modernen sozialen Problems.

Der Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit, der den Ausgangspunkt für den großen Humor bildet, wurde in Dear Brutus erzeugt durch einen plötzlichen Situationswechsel, der die Eigenheiten der Charaktere in einem neuen und um so deutlicherem Licht zeigte. Dasselbe Mittel wird in "The Admirable Crichton" verwandt, um die Problematik der sozialen Einrichtungen zu beleuchten. Die Bedeutung dieses Stückes kann sehr leicht mißverstanden werden, wenn wir es nicht als Ausdruck jener großen Ironie auffassen, von der wir schon eingangs gesprochen haben. (S. 20) Diese große Ironie kann ein Lebensstandpunkt sein, der sich der ironischen literarischen Form bedient. Wenn das der Fall ist, dann muß man vorsichtig sein in der Ausdeutung der Ergebnisse eines solchen Werkes. Das, was in einem ironischen Werk scheinbar anerkannt wird, darf *nur* als Schein betrachtet werden, hinter dem die eigentliche Meinung des Verfassers aufzusuchen ist. Dadurch dient die Ironie einem belehrenden Zweck „durch das scheinbare Eingehen auf die Voraussetzungen und Annahmen anderer, durch Anerkennung des Platzes und des Standpunktes, auf dem sie stehen, bringt man sie leichter dazu sich zu eröffnen, die Konsequenzen ihrer Gedanken zu entfalten; und damit ist schon die Zusammenarbeit ermöglicht auf der alle wirkliche Hilfe und alle wahre Erziehung beruht".[1] Wenn wir die Ironie des "Admirable Crichton" nicht in diesem Sinne verstehen, stoßen wir auf eine Reihe von Widersprüchen in ihm, die von Barrie weder absichtlich hineingebracht noch unbemerkt geblieben sein können.

Lord Loam ist ein exzentrischer englischer Peer, der ein Evangelium der Menschengleichheit predigt, ohne die praktischen Konsequenzen daraus ziehen zu können. Er versucht die Echtheit seines Freidenkertums dadurch zu beweisen, daß er seine Dienerschaft allmonatlich zu einem Tee im Salon einlädt. Dieses Verfahren wird als verächtlich und lächerlich nicht nur von seinen drei Töchtern Mary, Catherine und Agatha und von ihren Bekannten the hon. Ernest Woolley und Lord Brocklehurst, sondern vom Hauptdiener Crichton selber empfunden.

> Crichton: The divisions into classes my lord, are not artificial. They are the natural outcome of a civilized society. (to Lady Mary) There must always be a master and servants in all civilized communities, my lady, for it is natural and whatever is natural is right.
>
> Lord Loam: (wincing) It is very unnatural for me to stand here and allow you to talk such nonsense. (S. 29)

Mit dieser Antwort beweist Lord Loam, daß er kein echtes Gefühl der Gleichheit empfindet, da er es „unnatürlich" findet, von einem unter ihm Stehenden Widerspruch zu erdulden. Seine Forderung, daß die "unnatural barriers of society" für immer fallen müssen, entkräftet er im selben Augenblick mit dem schwächlichen und bequemen Nachsatz "but that is entirely and utterly

1) Höffding S. 70.

out of the question". (S. 31) In dem Kontrast zwischen dem, wozu er sich bekennt und dem, was er tatsächlich vertritt, liegt seine komische Wirkung. Auf seinen Mangel an innerer Überzeugung ist auch das lächerliche Scheitern seiner Gleichheitsrede zurückzuführen.

Lord Loam wird jetzt mit seiner Familie eine Yachtfahrt nach der Südsee unternehmen; und seinen sozialistischen Ideen gemäß vergönnt er seinen Töchtern nur eine Zofe, statt der drei, die sie gewöhnt sind zu haben. Die Dienerschaft fühlt sich infolgedessen in ihrer Ehre verletzt und die drei Zofen und Lord Loams eigener Diener weigern sich, sich unter diesen Umständen zur Wahl zur Verfügung zu stellen. So kommt es, daß Crichton sich verpflichtet fühlt, seinen Herrn zu begleiten und dafür zu sorgen, daß Tweeny, ein kleines Dienstmädchen zum Stande einer Lady's Maid erhoben wird, um die Schwierigkeiten der Lage zu überwinden. Das, was sich im Laufe der nächsten Zeit ergibt, wird schon hier angedeutet.

> Catherine: But father says if we were to return to Nature —
> Crichton: If we did my lady the first thing we should do would be to elect a head. Circumstances might alter cases, the same persons might not be masters, the same persons might not be servants. (S. 40)

Die Yacht scheitert und die Familie befindet sich auf einer Südseeinsel, wo sie mit Urzuständen zu kämpfen hat. Aus der Hilflosigkeit Lord Loams, Ernests und Trehernes ergibt sich die Frage, wer jetzt die Führung übernehmen soll. Crichton ist der einzige, der mit der Lage in irgend einer Weise fertig wird, und trotz des Widerwillens der anderen gewinnt er allmählich den Führerplatz. Nicht daß er diesen Ausgang beabsichtigt hätte "not in a day or month will he shake off the badge of servicehood, but without knowing it he has begun." (S. 43) Seine Auffassung der „natürlichen" Zustände, die er im ersten Akt geäußert hatte, beweist sich als die richtige, während Lord L.s Auffassung, der keine tiefere Überzeugung zugrunde liegt, lächerlich wirkt, wenn er versucht, Crichton durch Drohung zu unterdrücken. "Crichton, you will either this moment say "Down with Nature" or . . . . . Crichton: (scandalized) My Lord!" (S. 60)

Im nächsten Akt sehen wir die Umkehrung der Verhältnisse beendet. Crichton hat in zwei Jahren sein Recht auf Herrschaft begründet, indem er elektrische Beleuchtung, eine Sägemühle, sogar moderne Bequemlichkeiten auf der Insel geschaffen hat. Alle müssen arbeiten, auf die Jagd gehen, selbst um die Existenz ringen. Er aber ist der schöpferische Geist, der dabei ist, eine kleine Kultur zu schaffen, die anderen sind seine bewundernden Diener. Alle sind glücklich, beschäftigt, gesund und braungebrannt. Im Grunde aber leben sie alle, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, in ähnlichen Verhältnissen wie in London. Darin, daß dieser Umschwung mit übertriebener Ironie dargestellt wird, liegt die besondere Stärke der komischen Wirkung. Der überlegene Lord Loam,

der sich zu Hause trotz seiner angeblichen Gleichheitsprinzipien offensichtlich zur Dienerschaft „herabließ" wird jetzt als "of little use" aber "a bright cheerful creature to have about the house (he beams at this recommendation)" gekennzeichnet. Der eitle Leerkopf Ernest wirbt jetzt treuherzig um Tweeny und würde es als das höchste Glück betrachten, wenn sie ihm ihre Liebe schenkte. Die drei hochmütigen Töchter wetteifern um die Ehre, Crichton dienen zu dürfen. Die Schilderung der neuen Demut Lady Mary ist besonders ironisch. "No doubt she is in hopes that the Gov. (Crichton) will enter into conversation with her but she is too good a parlourmaid to let her hopes appear in her face. We may watch her manner with complete approval. There is not one of us who would not give her 26 pounds a year". (S. 76) Unter diesen Umständen ist es kaum ein Wunder, wenn auch Crichton, trotz seiner vielen bewundernswerten Eigenschaften, seine Herrschaftsstellung allzusehr ausnutzt. Er läßt sich wie ein König bedienen und kleidet sich dementsprechend, pflegt seine Fingernägel. "They are one of the many indications that he is of a superior breed. Such signs, as has often been pointed out, are infallible." (S. 77) Dies ist Ironie in reinster Form. Hinter dem Ernst dieser Aussage, steht der Spott über Leute, die ihr Urteil über Menschen auf äußere Erscheinungsmerkmale begründen, und hinter diesem Spott steht noch ein zweiter Ernst, ein Bedauern darüber, daß die Menschen in ihrem wahren Wert nur selten anerkannt werden. Diese immer wieder anklingende ironische Note darf uns aber nicht dazu verführen, die humoristisch übertriebene Schilderung der Zustände auf der Insel für ein leeres Spiel der Phantasie zu halten. Nur dadurch kann der ungeheuere Gegensatz zwischen der Stellung, die die Charaktere unter natürlichen Bedingungen, ihrem Wesen und ihren Fähigkeiten gemäß erreichen, und jener früheren, in der sie kraft der Gesetze einer aus dem natürlichen Zustand herausgewachsenen Kultur sich befunden hatten, herausgearbeitet werden. Diesem Zweck dient auch die Szene in der Lady Mary Crichton bei Tisch bedient . . .

> . . . Lady Mary's movements are so deft and noiseless that any observant spectator can see that she was born to wait at table.
> Crichton: (unbending as he eats) Polly you are a very smart girl.
> Lady Mary: (brindling but naturally gratified) La!
> Crichton: (smiling) and I'm not the first you've heard it from I'll swear.
> Lady Mary: (wriggling) Oh Gov.!
> Crichton: Got any followers on the island, Polly?
> Lady Mary: (tossing her head) Certainly not! (S. 78).

Die Komik in diesem Gespräch entspringt daraus, daß die Ausdrücke einer Dienerliebschaft von der ehemaligen hohen Dame und vom jetzigen Herren verwendet werden.

In der Szene, die darauf folgt, tritt die Ironie für kurze Zeit zurück, und Crichton und Lady Mary stehen sich als Mann und Frau, nicht als Herr und Dienerin, gegenüber. Lady Mary nimmt den Heiratsantrag, den Crichton nur zögernd hervorbringt, als eine

hohe Ehrung und Erfüllung ihrer höchsten Wünsche auf. Hier treten die wahrsten Werte Crichtons ans Licht und wir erkennen, was für ein wertvoller, fähiger Mensch er ist. Die angekündigte Verlobung wird mit einem Fest gefeiert und es heißt von Crichton: "Never had he looked more regal, never perhaps felt more regal, we need not grudge him the *one* foible of his rule, for it is all coming to an end". Mitten in der Feier ertönt das Dröhnen einer Schiffskanone. Ein kleines Boot erscheint in der Bucht und ist im Begriff, wieder zurückzukehren, ohne die Inselbewohner bemerkt zu haben, als Crichton mit eigener Hand den elektrischen Apparat in Gang setzt, der Signalfeuer rings um die Insel entzündet. Mit einer großen Geste des Verzichts bringt er sein Herrentum zum Abschluß. Die Ironie erreicht ihren Höhepunkt mit der Ankunft Lord Loams, der unter dem Einfluß der Gegenwart eines englischen Marineoffiziers seine alte Art unwillkürlich wie ein Kleidungsstück wieder angelegt hat.

> Lord Loam: Glorious, glorious day. I shall show you our other other room. Come my pets, come Crichton! (He has not meant to be cruel. He does not know he has said it. It is the old life that has come back to him. They all go. All leave Crichton except Lady Mary.)

Trotz Lady Marys Beteuerung, daß sie ihn nie aufgeben wird, weiß Crichton, wie es kommen wird. "By an effort of will he ceases to be an erect figure; He has the humble bearing of a servant. His hands come together as if he were washing them."

> Crichton: (it is the speech of his life) My lady. (she goes away, there is none to salute him now unless we do it.) (S. 89)

Im vierten Akt befinden wir uns wieder in Lord Loams Haus in Mayfair. Lord Loam und Ernest geben jetzt vor, auf der Insel die Führerrolle gespielt zu haben. Ernst hat sogar ein Buch darüber geschrieben, in dem er dem Butler in einer Fußnote eine anerkennende Erwähnung vergönnt hat. Aber die Lage der Familie ist doch durch die Gegenwart Crichtons gefährdet, oder jedenfalls bilden sie sich das ein. Nur die eine, Lady Mary, ist dafür, daß die Wahrheit ihrem früheren Verlobten Lord Brocklehurst erzählt wird. Lord Loam verweigert aber die Übernahme der Verantwortung und schließlich ist es Crichton, der der Familie über ihre schwierige Lage hinweghilft. Ohne die Wahrheit und seinen eigenen Ehrbegriff zu verletzen, umgeht er die Fragen der Lady Brocklehurst auf geschickte Weise, und wie er es gewöhnt ist, nimmt er die Schwächeren in Schutz. Der Zwiespalt, die Unsicherheit und die Spannung, in der sich die Heuchler befinden, bietet der Ironie zahlreiche Möglichkeiten.

> Lady Brocklehurst: Now truthfully, my man.
> Crichton: (calmly) I promise that my lady. (some hearts sink, the hearts that could never understand a Crichton).
> Lady Brocklehurst: Well, were you all equal on the island?
> Crichton: No, my lady. I think I may say there was as little equality there as elsewhere, Lady Brocklehurst.
> Lady Brocklehurst: All the social distinctions were preserved?
> Crichton: As at home, my lady.

. . . . . .

Lady Brocklehurst: Wonderful. How was it managed? (With an inspiration) You girl, tell me that. (Can there be a more critical moment?)

Tweeny: (In agony) If you please my lady it was all the Gov.'s doing (They give themselves up for lost. Lord Loam tries to sink out of sight).

Crichton: In the regrettable slang of the servants hall, my lady, the master is generally referred to as the Gov. (S. 104/105)

Die Situation ist jetzt klar. Der Schluß des Stückes hat verschiedene Änderungen erfahren, die das gemeinsam haben, daß Crichton den Dienerstand aufgibt. Die endgültige Fassung gibt den resignierten Ausklang.

Treherne: (the only curious one) What will you do Crichton? (Crichton shrugs his shoulders. "God knows" it may mean) (S. 107)

Bei der ersten Aufführung schloß das Stück mit der Andeutung, Crichton werde Tweeny heiraten und ein Public House bewirtschaften. Warum Barrie diesen Schluß, der die Steigerung der ironischen Note vollenden würde, geändert hat, erklärt uns vielleicht eine Aeußerung, die Barrie zugeschrieben wird, daß er dem Stück den neuen Ausgang hat geben müssen, weil "the stalls would not stand it". J. A. Hammerton faßt diese Aussage als einen Scherz auf, aber es steckt viel dahinter, was uns die Milderung der Ironie in der zweiten Fassung erklärt.

Die Ironie, die in diesem Fall nur die äußere Form des großen Humors ist, ist falsch verstanden worden, wenn man sich den Ausgang von Crichtons Leben denkt, wie Patrick Braybrooke es tut. "Crichton we like to infer, marries Tweeny and no doubt settles down to ruminate sometimes that he once nearly married a highborn lady". (S. 57) Solch ein alltäglicher Gedanke würde Crichton vollkommen fern liegen. Er ist als großer Mensch geschildert worden und ein großer Mensch bleibt er trotz des Umschwungs, der ihn wieder in den Schatten stellt und der zur Ironie Anlaß gibt. Durch das ganze Stück hindurch bleibt er sich selber gleich, in seiner Hingabe an ein festes Prinzip der Ordnung, das er für recht erkannt hat, obwohl diese Ordnung unter verschiedenen Umständen verschiedene Formen annehmen kann. Das, worauf sein Verhalten im ersten Akt zurückzuführen ist, ist der Glaube an die Notwendigkeit des Führerprinzips in der menschlichen Gemeinschaft. Wenn es ihm bei der Rückkehr zur Natur aufgeht, daß er selber die echten Führereigenschaften besitzt und hier der einzige ist, der die Ordnung aufrecht erhalten kann, handelt er dieser Einsicht entsprechend. Einheitlich bleibt er auch dadurch, daß er unter allen Umständen stets das Höchste erfüllt, was von ihm gefordert wird. Wenn es ihm nötig scheint, auf die hohe Lebensstellung, die er sich selber errungen hat, zu verzichten, bringt er dieses Opfer fertig, weil es dem allgemeinen Wohl zu dienen scheint.

In "The Admirable Crichton" hat Barrie sich mit einem großen sozialen Problem befaßt. Er weist auf das Unrecht einer Gesellschaft hin, die einen Menschen, der in seinem Wesen die kultur-

schaffenden Werte besitzt, nicht zu seinem Recht kommen läßt. Die ganze Kulturfrage wird hier aufgeworfen. Es besteht immer die Gefahr, daß in der Kultur, die ihren Höhepunkt erreicht, wenn in ihr die großen Werte des Wahren, Schönen, Guten am stärksten vertreten und verwirklicht sind, eine Erstarrung eintritt. „Es besteht ein ewiger Streit zwischen Freiheit und Norm, Äußerlichkeit und Trivialität sind oft gerade in den Formen zu Hause, die von den früheren frischen Aufwärtsbewegungen des Geistes begründet sind. Man beruhigt sich damit, die großen geistvollen Anfänge zu feiern und glaubt sich trotz allen Stillstandes mit ihnen verwandt.“ [1] Hier wird die Gesellschaft dadurch gefährdet, daß der einzelne nicht mehr die nötige Spannkraft besitzt, seine eigene Überzeugung in ihrem Verhältnis zu seinem praktischen Tun unter die Lupe zu nehmen. Im Grunde aber kann er die echten kulturschaffenden Werte erkennen, wenn ein plötzlicher Umschwung oder eine ähnliche Offenbarung sie ihm in ein neues erleuchtendes Licht setzt. Die Erstarrung, die in England dazu führen kann, diese Offenbarung zu verhindern, wird von G. J. Renier als the "ritualistic conception of life" bezeichnet. "The habit of looking at life through darkened glasses, of allowing it to strike the mind only after it has passed through a sound-proof space, of masking and repressing reactions to the outside world has not always been known to the English." (S. 192) In dem Wort "ritualistic" stecken die Bergsonschen Begriffe des "automatisme, mécanisme, plaqué sur le vivant", die für ihn die große Ursache der Komik sind. Deshalb konnte das Thema des Admirable Crichton humoristisch behandelt werden, obwohl dadurch der Ernst, der der Behandlung zugrunde liegt, nicht geringer wird.

Die Charaktere, die den Gegensatz zu Crichtons Wert bilden, sind an sich keine schlechten, werden auch nicht so geschildert. Nur in ihrer Eigenliebe und ihrer Eitelkeit, die durch den erstarrten Glauben an die Festigkeit einer Tradition verursacht wird, vertreten sie diese überlieferten, schon einmal errungenen Werte oft nur nach der Form und nicht dem Inhalt nach. Sie sind sich nicht bewußt, daß die Kultur ein fortschreitendes Prinzip in sich enthält, das auf dem ewigen Aufbau und der Erneuerung der Werte beruht. So sind die Gesellschaftsmenschen, die in der Loam-Familie verkörpert sind keine Heuchler im eigentlichen Sinne. Nur unterliegen sie alle der Selbsttäuschung. Und darin liegt die Tragik, zugleich auch die Komik und die Bedeutung des "Admirable Crichton".

Daß der Admirable Crichton eine Warnung, aber kein Angriff auf England sein soll, wird aus den letzten Zeilen des Stükkes klar.

Lady Mary: Do you despise me, Crichton? (The man who could never tell a lie makes no answer). You're the best man among us.
Crichton: On an island, my lady, perhaps; but in England, no.
Lady Mary: Then there is something wrong with England.

1) Höffding S. 72.

Crichton: My lady, not even from you can I listen to a word against England.
Lady Mary: Tell me one thing; you have not lost your courage?
Crichton: No, my lady. (S. 108)

Crichton hat seinen Mut nicht verloren, denn er hat in der Tat etwas Hohes erreicht, nämlich die Selbsterkenntnis und die Selbstbescheidung. In diesem Sinne spricht er auch Barries eigene Einstellung der Menschheit und der Gesellschaft gegenüber aus. Des Mutes bedarf auch der große Humor: Mut bedeutet es, den Untergang großer Werte mit anzusehen, und trotzdem den Glauben an die ewige notwendige Erneuerung aller Werte nicht zu verlieren, sondern immer wieder nach dem Guten und Wahren zu suchen und dafür zu kämpfen. Bezeichnend ist es auch, daß Barrie das Thema "courage", das auch das Leitmotiv in seiner Rede in der "Wallasy High School for Girls" gebildet hatte, ebenfalls für seine Rektoratsrede vor den Studenten der St. Andrews Universität gewählt hat.[1] "I should like to give you a motto ..... in the words "That every child born into the British empire should have an equal chance" — und fügte hinzu "it will need *courage*".

IV. Teil:
Zusammenfassung.

Diese Betrachtung versucht nicht Barrie als Resultat einer Epoche darzustellen d. h. hier werden nicht die verschiedenen Einflüsse und Geistesströmungen, die auf Barrie gewirkt haben mögen, in Betrachtung gezogen. Es ist nicht, daß Barrie außerhalb der Gesellschaft und dessen Probleme steht. Aber wenn er vom Menschen und menschlichen Erleben zu uns spricht, spricht er nicht über und von einer besonderen Epoche, einer speziellen Jahrhundertsphilosophie. Ohne einen direkten Vergleich mit Chaucer ziehen zu wollen, könnte man doch mit Überzeugung sagen, daß Chaucer, genau wie Barrie, einzelne Gestalten einer Gesellschaft geschildert hat, ohne dabei die Betonung auf soziale Probleme zu legen. Er hat sich mit dem Menschen als solchem beschäftigt; d. h. er betrachtet und beschreibt wie Menschen auf dies und jenes in einer gewissen Gesellschaftsschicht reagiert ohne die Eigenschaften der individuellen Seele, und des unbeugsamen Geistes zu verlieren oder zu verleugnen. Dies ermöglicht er derartig, daß er aus den mannigfaltigen, das Leben beherrschenden Faktoren, eine bestimmte Auslese trifft, mittels deren seine Gestalten den Stempel von Wirklichkeit und Lebendigkeit aufgeprägt bekommen. Betrachten wir z. B. Chaucers Einstellung zu den Menschen. Er hat sich dazu erzogen der kleinen menschlichen Natur gegenüber Duldung und Geduld aufzubringen. Ferner hat er es so weit gebracht, bei seinem literarischen Schaffen, aus dem beengenden Kreis der Gesellschaft

1) 3. Mai 1922 und Mai 1924.

herauzutreten. So kann er nun halb traurig, halb amüsiert, dem eifrigen Treiben der Menge zuschauen.

Darin liegt auch die Quelle und die Berechtigung seines Humors. Deshalb dürfen wir in ihm als Schriftsteller nicht allein einen Exponenten seiner Epoche sehen.

In demselben Lichte sehe ich Barrie. Ein Teil der modernen Leserwelt hat für Barrie kein oder wenig Verständnis. Die Ursachen dafür sind nicht so schwer zu erklären. Dem Menschen von Heute ist eine ganz eigenartige Literatur aufoktroiert worden: er wurde erzogen und hat sich gewöhnt an ein literarisches Schaffen bei dessen Bewertung es ihm als wichtig erscheint wie groß des Schriftstellers Verständnis für Psychologie, Wissenschaft, usw. ist.

Dabei übersieht er oft so leicht und so leichtherzig die literarischen Werte oder Wertlosigkeiten des Schriftstellers. Diese moderne Literatur hat ganz gewiß einen großen Wert. Denn sie ist notwendigerweise ein Produkt der modernen Zuvilisation. Wenn man aber auch diese Literatur schätzt und sogar bewundert, so hat doch kein Mensch das Recht — im Vergleich mit dieser Literatur — eine Dichterseele wie Barrie als einen "Escapist" hinzustellen. Ein Mensch, der aus der Poesie seiner Seele heraus uns einen Blick in die Phantasiewelt der Menschen gewährt, in eine Welt, die in jedem von uns lebt oder lebte, in der wir träumen, lieben und phantasieren — der und vielleicht der allein ist ein wahrer Dichter.

Daß Barrie trotz der Eigenart (Besonderheit) seiner Werke von einem stets größer werdenden Kreise geliebt und geschätzt wird, ist ein Beweis dafür, daß er die Tiefen der menschlichen Seele ergreift und daß er eine Sprache zu der Seele gefunden hat.

Das Ziel eines jeden Phantasiekünstlers ist die Darstellung bedeutungsvollen Erlebens. Das „Bedeutungsvolle" offenbart sich dadurch, daß es im Leser nicht nur Erkenntnis, sondern auch ein erweitertes Verständnis erwirkt.

Worin liegt denn der Wert der Literatur? Wenn wir glauben, daß menschliches Leben und Erleben Werte sind und in sich wertvoll sind; wenn wir von der Wichtigkeit des menschlichen Treibens, Denkens und Fühlens überzeugt sind, dann müssen wir folgerichtig die Wichtigkeit und den Wert eines literarischen Schaffens, das sich mit irgendeinem — wie auch immer gearteten — Respekt menschlichen Lebens beschäftigt, anerkennen.

Der wahre Individualist sieht das Individuum in seiner Beziehung zu anderen Individuen. Er erzielt ein vernunftgemäßes Gleichgewicht in seiner Behandlung menschlichen Seins.

In der modernen Gesellschaft wird es immer schwieriger, dieses Gleichgewicht zu erreichen, und — einmal erreicht — festzuhalten. Denn in vielen Sphären der heutigen Welt wird das Erleben oft unecht und zum zerrissenen Schattenbild seines ursprünglichen echten Seins. Der Schriftsteller, der vollste Klarheit über sich und die Umwelt zu erreichen sucht, hat zwei Wege offen.

1) Er sieht den Menschen zunächst als ein Individuum aus der Menge. Dieser Mensch ist ein Gemisch aus individuellen Eigenschaften und zugleich doch Massenprodukt. Der Schriftsteller erkennt die individuellen Eigenschaften als die wesentlichen, und versucht, indem er die unwesentlichen, Masseninstinkte beiseite läßt, sich mit jenen wahren, wirklichen ausschließlich zu beschäftigen.

Das Gelingen eines solchen Versuches macht das Werk bedeutend und dauernd. Nur einem Denker wird es vollkommen gelingen.

2) Das „Eigentliche und Wahre" (das heißt, das Unendliche im Sinne der Literatur) können wir aber auf eine andere Weise erreichen. Und das ist der zweite Weg, der dem nach Klarheit strebenden Schriftsteller offen steht. Betrifft er diesen Weg, und versucht er zur Klarheit über das Innere des Menschen und der menschlichen Seele zu gelangen, so ist sein Werk noch lange nicht zu einer "Catharsis der Seele" herabgesunken. Im Gegenteil, der Weg auf dem er sich zur Klarheit durch arbeitet, geht von ihm selbst aus. D. h., sein inneres Erleben, sein Seelenleben, ist der Ausgangspunkt seines Schaffens. Doch da darf er nicht stehen bleiben. Ehrlichkeit im Denken und Liebe zum Wahrheitswerk drängen ihn weiter vorwärts. Er fängt an, Vergleiche zu ziehen; er beginnt, alle Dinge viel näher zu betrachten und auf diesem Wege gibt es nur ein Ziel: er gelangt zu dem, er kommt zu dem allen Menschen Gemeinsamen. Bei Barrie wirkt sich diese Behandlung in dem Seelengepräge, die seine Werke annehmen, aus. Alle seine Werke tragen deshalb auch den Barrieschen Stempel und haben doch zu gleicher Zeit ein allgemeines, menschheitsumfassendes Interesse und Verständnis. Was er nicht in sich selbst findet, versucht er nicht bei anderen Menschen zu schildern. Er hält es für unmöglich und unwahrscheinlich, in die Geheimnisse einer *fremden* Seele eindringen zu wollen.

Er hat in sich selbst geschaut. Er hat in sich Mängel und Ideale zugleich gefunden. Bei seinen Schilderungen dieser zwei so entgegengesetzten Charakterzüge kommt sein wundervoller Humor zu Tage. Er hat gelernt, Mängel und Schwächen humorvoll zu betrachten. Er zieht daraus selbstverständlich auch die moralische Folgerung, andere Menschen und besonders seine geschaffenen Gestalten in der gleichen Art zu betrachten. Und in dieser Betrachtungsart, in dieser Lebensauffassung, haben wir die Gründe für Barries Eigenart im Humor.

In dem ersten Teil dieser Arbeit wurde als Grundbedingung für das Zustandekommen des großen Humors jenes einheitliche Weltgefühl im Dichter erkannt, das durch die Offenbarung der Urkräfte des Daseins zu einer Versöhnung mit der Problematik und der Gegensätzlichkeit der Welt führt. Die wesentlichen Bestandteile dieses Weltgefühls wurden als die Einsicht in die Tragik, die auf der Vergänglichkeit beruht, das Wissen um das Ideal, von dem jeder bessere Mensch eine Ahnung in sich trägt, und als der

versöhnende Glaube an den Sinn des menschlichen Lebens gekennzeichnet.

Alle diese Bestandteile haben wir bei Barrie nachgewiesen. Nun empfängt der Humor sein persönliches Gepräge von dem, was das Welterleben des Dichters inhaltlich am stärksten erfüllt, das heißt, in welchen Dingen er die höchste Lebensoffenbarung findet. Wir haben gesehen, daß für Barrie die Daseinskräfte in der Gestalt der *Mutter* und dem ihr nahestehenden *Kinde* sich am reinsten und am ursprünglichsten offenbaren. Es ergibt sich aus der Liebe, mit der er diesen Gestalten begegnet, die Möglichkeit, die Schwächen, die ihm in den einzelnen Repräsentanten entgegentreten, mit Humor zu behandeln. Andererseits sieht er die Gefahr, die in der Übersteigerung der kindlichen Phantasie außerhalb ihres natürlichen Bereiches, liegt und indem solch ein Zustand auch eine Abweichung von der idealen Vollendung des Menschenwesens bedeutet, kommt eine weitere Möglichkeit für den Humor zustande. In Bezug auf die Muttergestalt geht Barrie stets von der positiven Seite der geschilderten Gestalt aus und beleuchtet von da aus ihre Schwächen humoristisch; während er bei dem übersteigerten kindlich-geprägten Typ umgekehrt von den Schwächen ausgeht, die er aber im Hinblick auf das dahinterstehende Wertvolle und Gute auch wieder humoristisch behandeln kann. Indem die Verwandtschaft der kindlichen mit der dichterischen Phantasie erkannt wird, erweist sich der *Dichter* als den gleichen Gefahren ausgesetzt, und damit ergibt sich ein dritter Ansatzpunkt für den Humor.

Mit dieser Einstellung auf das weibliche und kindliche Prinzip hängt seine Vernachlässigung des Mannes in seiner Gestaltenwelt zusammen. Beim Manne scheint Barrie *besonders stark* den Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit zu empfinden. So kommt es, daß der Humor in der Männergestalt Barries, der auf diesen besonders tiefen Kontrast zurückgeht, eine schärfere, etwas ironische Note annimmt.

Während in allen diesen Gestalten der Humor auf einem Kontrast zwischen dem Einzelcharakter und dem Prinzip seines Wesens beruht, sehen wir in dem ironischen Humor des "Admirable Crichton" den Kontrast zwischen einer ganzen Menschenklasse und ihren Einrichtungen zu dem was sie sein sollten. Mit diesen Grundlagen des Humors bilden bei Barrie Ausdrucksform und Erfahrungsinhalt eine Einheit, in der der Witz, die Ironie, und die Satire nicht bloße Stilmittel sind, sondern direkter Ausdruck seiner Grundeinstellung zur Welt.

Lebenslauf.

Am 19. Februar 1914 wurde ich in Broxburn, Schottland, als Tochter des James Mundell und seiner Ehefrau Katherine Mundell, geb. Ralston, geboren.

Im September 1919 trat ich in die Broxburn High School ein, an der ich im Juni 1930 das Higher Leaving Certificate (Reifezeugnis) erwarb.

Von Oktober 1930 bis Juni 1934 besuchte ich die Universität Edinburgh. Im September 1932 ging ich auf ein Jahr nach Frankreich an die Universität Besançon und kehrte dann nach Edinburgh zurück, um dort im Juni 1934 den M. A. für die Fächer Französisch (Honours), Lateinisch, Alte Geschichte und Philosophie zu erwerben.

Ein Stipendium des Herrn Professor Dr. James H. Hamilton ermöglichte es mir, auf ein Jahr nach Deutschland an die Universität Marburg zu gehen. Nach Ablauf des Jahres bewilligte mir der John Newland Trust ein Stipendium für ein weiteres Jahr in Deutschland, das ich dazu benutzte, die vorliegende Dissertation zum Abschluß zu bringen. Am 15. Juli 1936 legte ich in Marburg das Rigorosum in Englisch als Hauptfach, Französisch und Psychologie als Nebenfächern ab.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Deutschbein, Marburg, für seine ständige freundliche Anteilnahme an meinen Studien und für die Anregung zu dieser Arbeit.